《星海音乐学院学报》创刊35周年
（1979-2014）

岭南音乐研究文萃

（下卷）

主编
唐永葆 周广平 吴志武

中央音乐学院出版社

责任编辑：张伯瑜
装帧设计：小予工作室


ISBN 978-7-81096-715-0
9 787810 967150 >
定价：148.00元

《星海音乐学院学报》创刊35周年
（1979-2014）

岭南音乐研究文萃

（下卷）

主编
唐永葆 周广平 吴志武

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

岭南音乐研究文萃. 下卷 / 唐永葆，周广平，吴志武主编. —北京：中央音乐学院出版社，2015.12

ISBN 978-7-81096-715-0

Ⅰ.①岭… Ⅱ.①唐… ②周… ③吴… Ⅲ.①广东音乐—文集 Ⅳ.①J632.765-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 175243 号

LǏNGNÁN YĪNYUÈ YÁNJIŪ WÉNCUÌ (XIÀJUÀN)

岭南音乐研究文萃（下卷） 唐永葆 周广平 吴志武主编

出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：787×1092 毫米 16 开 印张：35
印　　刷：中煤（北京）印务有限公司
版　　次：2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷
印　　数：1—1,600 册
书　　号：ISBN 978-7-81096-715-0
定　　价：148.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编：100031
发行部：（010）66418248 66415711（传真）

目　　录

四、客家音乐研究

五、冼星海研究

六、少数民族音乐、粤籍音乐家及其他研究

四、客家音乐研究



芳香四溢的山花

——“客家山歌”概述

温　萍

一、客家山歌的源流及其社会功能

我们的祖先生息于富饶广大的祖国土地上，用自己的辛劳创造了优美的文化，在音乐艺术方面，也同样表现了劳动人民的勤劳和智慧。民歌——当今成为音乐艺术花园中的一枝芳香四溢的山花，也是人类文化最原始的表现形式之一，它伴随着社会制度的变革，文化的不断向前发展，民歌也获得了很大的进步，它不但在艺术上具有它独自的风格，而且在内容方面，也包含着人民群众丰富的生活斗争经验和智慧。我们深知要创造无愧于祖国人民的新音乐，仍必须十分重视自己优秀的艺术传统，把中国民歌作为重要的学习与研究对象之一，使它在新音乐的发展中，具有更重要的价值。

客家山歌是我国著名的民歌种类之一，它具有鲜明的地方色彩和独特的艺术风格。在音乐上，节奏自由并富于变化，曲调高亢而嘹亮，抒情而质朴；在歌词上，语言生动、形象，感情充沛和真挚；在结构上，基本上是七字为一句，四句为一首，语言精炼，哲理性强，并有押韵；在体裁上，分传统山歌、道情、杂歌、叙事歌、革命歌谣和新山歌；在艺术表现上，除继承了我国《诗经》中的比、兴的手法外，还大量地运用双关、对偶、排比、夸张、比拟、想象等艺术手法，用以抒发人们的各种思想感情，以及表现生活和斗争。这是劳动人民的创造，是劳动人民智慧与才能的结晶，也是我国文化艺术宝库中的珍贵遗产。

客家山歌的形成和发展，是有它悠久的历史，从客家人的三次大迁移中，可以看出客家山歌的形成和发展。早在西晋末年永嘉之乱期间（公元4世纪初），居住在黄河流域的一部分汉人，因战乱而南徙渡江。这次南迁的汉人，绝大部分定居在江西一带，这是客家人的第一次大迁移。当时之所以称为“客家”，主要是有别于当地原有的居民，后来便沿袭成为这部分汉人的专称。

唐朝末年（公元9世纪末），爆发了以黄巢为首的农民起义，客家人所移居的江西一带，又成为战火纷飞之地。在客家人当中，除一部分投奔起义军之外，大部分则再度放弃已经居住三四百年的家园，向新的地方迁移。当时福建还比较安定，特别是与江西接壤的闽西一带，土地肥沃，人口稀少。因此，闽西就成了客家人第二次迁移的目的地。

南宋末年（公元13世纪末），客家人又再次南迁。当时南宋王朝行将灭亡，他们随着抗元义军的转移，向闽西迁移到粤东和粤北。其中以梅县、兴宁、大埔、五华、惠阳等县为最多。随着历史的变迁，客家人陆续地分布到广西、四川、湖南、台湾、海南岛，部分侨居海外南洋一带。领导太平天国革命的洪秀全，就是广东花县的客家人。

从这一历史记载中说明“客家人”的祖先原是由中原地带搬迁来的。在这一千多年的历史长河中，经过了各种地理环境、自然条件和社会、历史的发展变化。客家人来到南方各地以后，无论从生产、生活方式和语言文化等方面，均与当地的土著居民互相进行交流和影响。在文化艺术方面，也是大量地吸收了当地瑶、畲等少数民族的艺术风格和特点，兼收并蓄，不断地发展和创造，逐渐地形成了独具一格的民族民间音乐——“客家山歌”。

由于客家人居住的地方比较广，加上受到各地语言，文化等的影响，所以，客家山歌在曲调、节奏、调式、结构和演唱风格上也不尽相同，这些都是极为正常和自然的现象。

客家山歌是扎根于客家语系的广大地区，并为群众所酷爱的一种民间艺术。它不但能表达出劳动人民的理想和愿望，而且能激发劳动人民的生产热情和革命斗争。我们从各个不同的社会历史时期，都可以看到它的社会功能。

山歌在旧社会，是受到封建统治阶级的歧视和三令五申地禁唱的。尽管如此，劳动人民还是敢于利用山歌这一有力的锐利武器，向封建势力和封建统治阶级作不懈的斗争。从现在流传下来的一些山歌中，就不难看出这一历史事实。如①：

乾隆登基古怪多，官府出来禁山歌，涯②个山歌禁得绝，你个皇帝台难坐！

---

① 注：文中许多山歌资料，出自《粤东客家山歌》一书。

② 涯：即我。

从这首山歌中，也反映出当时的禁歌与反禁歌这一矛盾斗争的尖锐和激烈。

远在大革命时期，革命歌谣（包括山歌、五句板、童谣等），已经成为当时宣传革命、发动群众和革命斗争的有力武器。这一时期在各个苏区（如闽西，广东兴梅地区等）都产生了许多流行的，并具有代表性的革命歌谣。如《送郎当兵歌》：

送郎房门前，劝郎当兵莫贪钱，金钱主义要打破，心肝哥，革命才有出头天。

这首山歌共有八段词，现只摘出一段（详见《闽西山歌》，由福建省龙岩县文化局编）。此山歌就是当时闽西苏区（上杭等地）广为流行的，具有代表性的山歌，苏区群众几乎人人都会唱。如《犁旗飘飘红又红》：

犁旗飘飘红又红，手擎红旗敢冲锋。消灭天下反动派，一心一意为工农。

这就是当时流行于兴梅地区（兴宁、五华、梅县等地）的歌谣。

无论在革命初期，或者革命处于高潮或低谷中，人们还是充分地利用和发挥革命歌谣的作用，用它来发动群众、组织群众，提高阶级觉悟，揭露敌人，打击敌人。这一时期，由于斗争形势比较复杂、尖锐，故牺牲了许多优秀共产党员和革命志士。这些革命先烈，他们为了实现壮丽的共产主义事业，抛头颅，洒热血，献出了自己宝贵的青春。他们在赴刑途中，仍然挺起胸膛，高唱那雄壮的《国际歌》和革命歌谣，这充分表现出革命者的坚贞不屈、大义凛然的英雄气概，是他，鼓舞了人民的革命斗志，是他，唤起了千百万群众为实现共产主义而英勇奋斗，这是值得我们后人赞颂的。如张剑珍烈士山歌，《五更叹》：

一更叹，坐监牢，如今变成笼中鸟。爱打爱杀无要紧，为了革命心一条，唔怕①刑场去过刀②。

二更叹，火烧天，剑珍革命意志坚，杀头涯话③风吹帽，坐监涯话嬲花园，要为穷人出头天。

---

① 唔怕：不怕。

② 过刀：杀头

③ 涯话：即我说之意。

三更叹，想红军，红军来了救穷人。涯愿红军打胜仗，红旗飘飘扫乌云，保佑红军万年春。

四更叹，涯家庭，国枢①时刻想剑珍，亲人受难莫流泪，跟着红军杀敌人，杀尽白贼正太平。

五更叹，天就光，又想红军古团长②，培养剑珍教育好，党是涯个亲爷娘，视死如归跟着党。

五更过哩鸡会啼，恶鬼唔使叫豺豺③，敢搞革命唔怕死，剥皮抽筋骨还在！

又如《吕进娣烈士就义歌》：

涯今打靶无相干④，兄弟姐妹心放宽，十八年后又好汉，到回梅县杀狗官。白纸拿来糊⑤光窗，唔怕雨来唔怕风，唔怕头颅跌落地，只望革命早成功。

以上述几位烈士的山歌中，字里行间，可以看出他们对共产主义事业的信念是何等坚定，对革命事业又是那样的乐观，而对于个人的生命安危却置之度外，这表现出一个革命者的崇高品质。他们的豪言壮语，振奋人心，感人肺腑，它不仅是首好的革命山歌，而且是一首不朽的英雄赞歌。这一时期，为了配合革命斗争的需要，先后改编和创作了许多革命歌谣，如：《农民苦》《叹五更》《九斤钢板打张刀》《当兵歌》《送郎参军》《十劝郎》等。

到了抗日战争时期，也有许多反映这段历史的山歌，如《抗日救国保家乡》，这是当时具有代表性的山歌。

日本鬼子野心狼，想亡中国逞疯狂，三七年间七月七，芦沟桥边动刀枪。卖国求荣蒋匪帮，消极抗日想投降，日军一来佢⑥就走，丧失几

① 国枢：系张剑珍的叔父，农会长。
② 古团长：系红十一军四十六师古宜权同志。
③ 唔使叫豺豺：即不要满脸哭相。
④ 涯今打靶无相干：意思是说我现在枪毙不要紧。
⑤ 糊：即贴的意思。
⑥ 佢：即他之意。

多好地方。共产党来真英明，眼看国土陷沉沦，领导人民来抗日，莫①被日寇来欺凌。全国人民意志坚，怒气直冲九重天，坚决跟着共产党，抗日救国保家乡。

在解放战争时期，山歌也是紧密地配合着党和军队，向国民党反动派进行不懈的斗争，这一时期产生的革命山歌有：《军民对唱》《梅南人民打胜仗》《八乡十唱》等。如《八乡十唱》：

三月八乡好风光，石榴花开满山岗，各乡来了抗征队，退租退息大提倡。

退租退息大提倡，组织民兵保家乡，穷人翻身入农会，分田废债共商量。（下略）

（这首山歌 1948 年流行于老革命根据地丰顺县八乡山。原词有十段，现选其中两段）。

解放后，劳动人民翻了身，成了国家的主人，人们从内心里感激和歌颂共产党和毛主席。像《恩情最深共产党》这首山歌是比较典型的。

山上无树变荒山，河里无水变沙滩，如果不是共产党，涯兜样得②有身翻。共产党来恩情长，唔知③何处开言章，好比鲜花千万朵，朵朵红来朵朵香。（下略）

的确，没有共产党就没有新中国，没有毛主席和老一辈无产阶级革命家领导中国革命，没有无数革命先烈的流血牺牲，我们就不可能有今天的幸福生活。

然而，在社会主义建设时期，山歌仍然要发挥它的战斗作用，用它来歌颂党，歌颂社会主义，歌颂祖国的“四化”建设和美好的未来！让山歌这颗明珠更加放射出它鲜艳而夺目的光彩！

“客家山歌”不仅通过优美、动人的音乐来表现内容，同时，它还通过生动和形象的语言来表现内容。其音乐的抒情、高亢、委婉以及语言的生动、形象，

---

① 莫：即不要之意。

② 涯兜样得：即我们大家怎能得到。

③ 唔知：即不知道之意。

体裁的丰富多样和常用比、兴等表现手法，这些各种艺术表现手法的综合，也就构成了“客家山歌”的艺术特点所在。

下面我们着重谈谈山歌的歌词和山歌的音乐。

二、客家山歌的歌调及特点

山歌的歌词，是一种十分丰富、生动和形象的口头文学，它是劳动人民的创造，是劳动人民用来抒发内心思想感情和表现生活、斗争的一种艺术形式。老一辈的劳动人民，他们在长期的劳动和生活斗争中，积累了大量的生活经验和丰富的语言，这从“对歌”（即山歌对唱）或“山歌擂台”的场面里，就能深刻地感受到他们卓越的才能。有些老民歌手，文化虽然不高（甚至有的没有文化），可他们在“对歌”时，不管台上，台下，一连唱上几个钟头，其歌词从不雷同，一问一答，一往一来，形式十分生动。

山歌的歌词，从结构上来看，一般是七字一句，四句为一首，句式方整，语言洗炼，哲理性强，大致押韵。从体裁上来看，分传统山歌（如“引歌”、“爱慕”、“恋情”、“离别”、“相思”、“劝慰”、“嘱咐”、“怨情”、“尾驳尾”等）；道情（如“苦海歌”、“悔叹歌”等）；劳动歌（如“绩苴歌”、“过山词”、“采茶歌”、“船家叹”等）；杂歌（如“逞歌”、“猜问歌”、“叠字歌”、“虚玄歌”、“讽刺歌”、“骂歌”、“古怪歌”、“耍歌”、“哭歌”、“贺歌”、“数字歌”、“名产歌”、“中药名歌”、“齐昌节景歌”等）；叙事歌（如《太平天国歌谣》、《春风吹开并蒂莲》等，这种体裁，大都有故事情节，篇幅较长）；革命歌谣（如《颂苏维埃》、《擎起犁旗进八乡》、《歌唱红四军》、《送郎当红军》、《抗日救国保家乡》、《梅南人民打胜仗》等）；新山歌，系解放以来的山歌（如《恩情最深共产党》、《军民鱼水一家亲》、《千年土地回老家》、《交好公粮爱国家》、《要为四化献青春》等）。

从艺术表现手法上来看，它不仅继承了我国《诗经》中所运用的“比”、“兴”，同时，还大量地运用了“双关”、“对偶”、“排比”、“夸张”、“比拟”、“想像”等艺术手法，用于描绘和刻划人和事物。

下面我们将这些表现手法、分别予以介绍：

所谓“比”：就是用比喻的手法（或者说打比方），它往往是拿具体的、形象的事物来比喻与其相似的事物，使事物更通俗、逼真，更加生动和形象，以增强艺术的感染力。在山歌中其比喻的手法，往往是以物寄情，情景交融。比喻的

手法也有好几种，如：明喻、暗喻和借喻。如：

妹子人材盖一乡，好比天上圆月光①，阿哥好比小星样，唔敢②同你月逞光。

上面这首山歌，就是用明喻手法来写的。我们再看下面这首山歌：

桂树开花满园香，菊花开在桂花旁，哥是桂花妹是菊，任人去讲也清香。

这首山歌是用暗喻手法来写的。所谓暗喻，就是用暗示的方法，把其真意藏在里面，让人们去想像和理会。下面我们再举一首山歌：

半山腰上种条松，松树下面种芙蓉，芙蓉底下种生葛，生死缠紧嫩娇容。

这首词从表面上来说，讲的是“芙蓉”和“生葛”，而实际上是借喻了男女之间真挚的爱情关系。

兴：简单来说是即兴的表现手法。它往往是触景生情，情景交融，随口即唱，有问有答，这种手法的运用，只有极富敏捷才能的人才能办到。一般来说老民歌手都具有这种才能。如：

送郎送到湘子桥，桥下流水白漂漂，阿哥搭船顺水去，妹子心愁随水漂。

这首山歌就是触景生情而唱的。它是描写夫妻离别的情景，生动地刻画出其内心的活动。从出现在眼前江面上的桥和桥下哗哗的流水，进而联想到他们离愁别恨的苦情，词中有景有情，情景交融，感情真挚，极为动人。

双关：即双关语，就是说一句话或一首山歌，它具有两重意思，它既可以这样来解释，也可以那样来解释，而双关语的运用又分为谐音和借意两种。如：

---

① 月光：即月亮。

② 唔敢：即不敢。逞（即比）。

连妹一事爱分详①，唔好打卵就见黄②，脱桌食饭莫斗紧③，老鼠游桁④慢上梁（商量）。

这首山歌，其词意是说，谈爱不要操之过急，宜应有商有量。这里运用的“上梁”和“商量”是属谐音。又如：

无油煮菜唔杀青⑤，无情阿哥唔好行⑥，石膏豆腐落锅煮，面上就热心里冷。

这首山歌就是属于借意的双关语。运用双关语，使歌词语言丰富、生动和增加情趣，它让人们领会其深刻的含义。

对偶：所谓对偶，就是将数字相等、结构相同或相近，内容相对称，相反或相关的两个句子或词组对称地排列起来，互相映衬，互相补充的方法。其作用在于使内容更鲜明，句式更整齐，音调和谐，增强表达的效果。对偶在山歌中也是用得很多的。如：

天上最亮红太阳，地下最深大海洋，功劳最大毛主席，恩情最深共产党。

排比：就是将句式相同或相似、语言一致、内容密切关联的一组句子或词组排列在一起。在山歌中，排比句的形式结构也是多样的，在四句中，有的前两句用排比句，如：

心想上天天又高，心想连郎面又烧⑦，铁打荷包⑧难开口，石上破鱼⑨难落刀。

---

① 爱分详：即要讲清楚。
② 打卵就见黄：形容做事过分性急。
③ 脱桌食饭莫斗紧：形容做事不要操之过急。
④ 桁：是用造房屋用的横向圆木。
⑤ 唔杀青：不会（够）青。
⑥ 唔好行：即不必去来往。
⑦ 面又烧：即脸又红。
⑧ 荷包：即钱包。
⑨ 破鱼：即劏鱼。

有的后两句用排比句，如：

新打镰刀①十八张，张张刈草利霜霜②，哪有镰乃唔刈草，哪有妹子唔连郎③。

有的前三句用排比句，如：

想吃蜜糖先种花，想喝甘泉把井挖，想断穷根过好日，要做“四化”实干家。

有的后三句用排比句，如：

禾雀飞来瓦上企④，又想食谷又想飞，又想约哥同妹嫲，又想上山刈鲁箕⑤。

有的中间两句（即第二、三句）用排比句，如：

一夹⑥花生两个仁，夹心夹胆⑦涯两人，夹心夹胆涯两个，除涯两个无别人。

有的前两句和后两句都是排比句，如：

新做蓝衫莫⑧太蓝，新交人情莫太甜，唔深唔浅过耐洗⑨，唔冷唔热过耐行⑩。

---

① 新打镰刀：即新买镰刀之意。
② 利霜霜：即很锋利。
③ 连郎：即恋郎之意。
④ 企：即站之意。
⑤ 鲁箕：即山上长的蕨草。
⑥ 一夹：即一颗之意。
⑦ 夹心夹胆：即好得不得了之意。
⑧ 莫：即不要之意。
⑨ 过耐洗：即比较耐洗。
⑩ 过耐行：比喻来往比较长久。

有的四句均用排比句的，如：

因为无烧拆园篱①，因为无米剪谷枝②，因为无糖来蘸③味，因为无双来连你。

总之，排比句的形式是多种多样的，恰当地运用排比句形式，对于表达山歌中的思想内容，增强语气，增强说服力和感染力，都能起到很大的作用。

夸张：就是把某种事物加以夸大扩张，这一手法在山歌中也用得不少，它可以渲染气氛，突出形象特征，使人们留下深刻的印象。如：

妹送亲哥到三河，十分难舍涯亲哥，若问妹子心头苦，泪花还比浪花多。

上面这首山歌中的第四句，是用夸张的手法来描绘的。

比拟：所谓比拟，它往往是借助于想像力，把物写成人，或者把人写成物。把物写成人的叫拟人，而把人写成物的则叫拟物。如：

正月过了二月来，处处花园有花开，桃子来寻李子嬲，可惜中间少株梅。

这首山歌就是将桃、李、梅写成人（把它人格化），这种手法叫拟人。又如：

妹子好比蜘蛛形，蜘蛛牵丝会缠人，阿哥好比蝴蝶样，被你缠到难脱身。

这首山歌就是把人（妹子、阿哥）比拟成动物，这种手法叫拟物。在山歌中运用拟人或拟物的手法来描写，比喻事物还是不少的。比拟用得恰当，就能使内容更生动和更形象。

想像：它往往是把理想、愿望或爱情，通过想像中的事物表现出来，这种手

---

① 园篱：即篱芭。
② 谷枝：即谷穗。
③ 蘸：即沾之意。

法，往往是富于浪漫主义色彩的。如：

讲也闲来笑也闲，脚下无云上天难，妹子好比月中桂，看就容易倒①就难。

又如：

风吹门板两边开，讲过爱来就爱②来，灯草架桥你爱过，竹叶撑船你爱来。

从以上两首山歌中，可以看出劳动人民的想像力是很丰富的，其比拟的事物，也是极富于浪漫主义色彩的。

上述所讲的各种表现手法，常常又是综合地运用，来共同地完成统一的内容。如：

好井冒出好泉来，好花结出好果来，勤劳哥妹成双对，天河酿出美酒来。

这首山歌的前两句为排比句，而第四句是属于想像。又如：

去年喊断唔曾③断，今日断情刈心肝，床上目汁好洗面，床下目汁好行船。

这首山歌，前面两句是属对偶句，而后面却用了夸张的手法来描写，而各种表现手段的综合运用，完全是根据内容和情绪的需要来决定的。除了上述讲过的几种艺术表现手法外，“叠字山歌”和山歌“尾驳尾”，也可说是一种表现手法。

“叠字山歌”，就是在一首山歌中，它至少也要有一句以上要重复相同的字或句子，而重复字句的多少，则没有固定。其目的在于丰富和深化内容，由于字句的不断重复，有些使结构扩大了（参看谱例5）。如：

---

① 倒：即砍的意思。
② 爱：即要的意思。
③ 唔曾：即未曾的意思。

山中山谷起山坡，山前山后树山多，山间山田荫山水，山人山上唱山歌。

上面这首“叠字山歌”，重复了12个“山”字，但它仍保留了七字句的结构，而有的“叠字山歌”可以发展到几十个字的，这就要看民歌手的才能了。

山歌“尾驳尾”的手法，就是说人们在对歌时，彼此接过对方的末句（即第四句）作为自己应答的首句，取韵接意，一往一来，十分生动形象。如：

（男）约涯唱歌涯就来，放开喉咙打呵嗨①，等涯小生先带板，阿妹旦角好登台。

（女）阿妹旦角好登台，无奈妹子无口才，昨脯食哩②油炒饭，声麻声失③唱唔来。（下略）

这种手法，是群众中最常见和最喜欢的一种山歌活动形式，而“山歌擂台”也就是从这一形式发展起来的。

综上所述，山歌的歌词，不管从题材、体裁、形式、内容和表现手法来看都是十分丰富多彩的。由于手中掌握的资料不全，故在分析和研究问题的深度与广度上有一定局限，这一艺术宝库，还有待人们去开发，深信这朵艺术的鲜花会开得更加绚丽多姿！

三、客家山歌的音乐及其特点

山歌中的音乐和歌词，乐是一个不可分割的统一体，山歌中艺术形象的创造和表现，是由这两种不同的艺术形式来共同完成的。

“客家山歌”之所以能具有独特的艺术风格和个性，是有它产生和发展的社会历史背景的。客家人如此喜爱唱山歌，也是和他们所处的地理环境，生产、生活方式，以及语言、文化、风俗习惯等分不开的。客家人从中原地区迁移到南方以后，分布的地域较广，他们大部分是住在山区或丘陵地带，而这些地区，从前

---

① 打呵嗨：即唱山歌号子。

② 昨脯食哩：即昨晚吃了之意。

③ 声麻声失：即失声之意。

都是人烟稀少，野草丛生和野兽出没的地方，客家先民来到南方各地以后，开山劈岭，艰苦创业，其生活和劳动是十分艰辛的。尽管如此，人们在劳动过程中，还是喜欢随口编唱山歌，一来可以解除那种艰辛的劳动和寂寞，二来在深山中劳动，还可以壮壮胆。直至今天，仍有许多山区的群众，一出门就喜欢唱山歌的习惯，这大概是个外因。而更重要的是处在封建社会的劳动人民，特别是劳动妇女，身受封建宗法（政权、族权、神权、夫权）的束缚和压迫，思想包袱沉重，故往往借助于山歌来抒发自己的思想感情和内心世界，这也许是个内因吧！

由于唱山歌多在野外，环境空旷，一般不受劳动动作的限制，歌唱者可以无拘束地抒发内心的感情，因此，山歌的特点，一般来说，节奏比较自由、奔放，音调比较高亢、抒情、婉转，在演唱过程中，往往根据内容和情绪的需要，节奏可以伸长或缩短，曲调也可以不断地变化和发展。

下面，我想就“客家山歌”在音乐上的特点，谈几点个人的看法：

（一）节拍、节奏

1. 山歌中所运用的节拍是多种多样的，但用得最多的是$\frac{2}{4}$和$\frac{4}{4}$拍子，其次是$\frac{3}{4}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{4}{8}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{1}{4}$等拍子，此外，还大量地运用了各种变拍子。

上述各种节拍，除了有它中外相同的共性外，又有自己民族和地方的特性。譬如说，二拍子是一强一弱，互相交替，周期性的反复，这是共性。但在山歌中，有些却不完全，或不按照这一规律而出现的（见谱例1）。

谱例1 《乌乌赤赤还较甜》，大埔山歌



---

① 当梨：一种果子。

从以上这首山歌的节拍来看，虽然是$\frac{2}{4}$拍子，但它的强弱关系就和一般的$\frac{2}{4}$拍子（指一强一弱）有所不同，这主要是由于连续地运用切分节奏后，使节拍的强弱规律改变了，这也是山歌在节拍上的特点之一。

节拍特点，同样还反映在$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$拍子上也和一般的$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$拍子有所不同。三拍子的强弱节奏其普遍规律是：强、弱、弱，而山歌中的三拍子，除了强、弱、弱的节奏外，还有强、弱、强（见谱例2）和强、强、弱（见谱例3）的节奏。

谱例2 《见到土改同志来》，浮南山歌



谱例3 《看牛阿姐好转朝②》，惠阳山歌



在四拍子中，其强弱节奏一般是：强、弱、次强、弱，但在山歌中也有出现强、弱，弱、强的节奏（见谱例4）。

---

① 心头哇哇开：即心花怒放之意。

② 歌词中的转朝：即回家吃早饭；无朝食：即没有早饭吃。

谱例4 《今日翻身见青天》，平远山歌



这首山歌又名“绝气山歌”，在小节的结尾处，几乎都要停顿，并且出现重音，这种山歌比较特殊而少见。

除上述常见的几种节拍外，也还有其他的节拍形式，如“叠字山歌”（见谱例5）和“山歌快板”（见谱例6）。

谱例5 《唱歌爱唱革命歌》，梅县叠字山歌

新 做 胡 弦 (喏俚 都)紧 拉 紧 响， 紧 响 紧 拉 大家都来(呀)

和 (哦)， 同 志 呀 (俚话)新 编 山 歌 越 唱

越 好 越 唱(佢话)歌 越 (啊) 多 (哦) (噢嗨) 同志(你)

千祈②(啊) 莫唱软 软 绵 绵 庸 庸 俗 俗 不 三 不 四

陈 陈 旧 旧 低 级 趣 味(个)黄 色(呵) 曲 (啊)，

---

① 爱：即要之意。

② 千祈：即千万之意；后面歌词中的莫唱：即不要唱；爱唱：即要唱。



谱例6 《弦箫鼓乐闹洋洋》，梅县山歌快板



“叠字山歌”，其节拍自由，类似说话，属于散板。

“山歌快板”，是解放后产生和发展的歌种之一，主要是吸收了戏曲中的流水板，它将悠长的山歌节奏，进行压缩，并且去掉一些装饰音，使它变得简朴、明快，并富于表现那种欢乐、愉快和激动的情绪。

从上述列举的几首山歌来看，说明山歌中的节拍形式不是固定不变的，而它是随着社会历史和文化的发展，以及人民生活、生产的不断变化、发展而发展的。

2. 山歌中的节奏，一般来说比较自由，并富于变化。我们把它归纳起来，主要有下列几种不同类型：

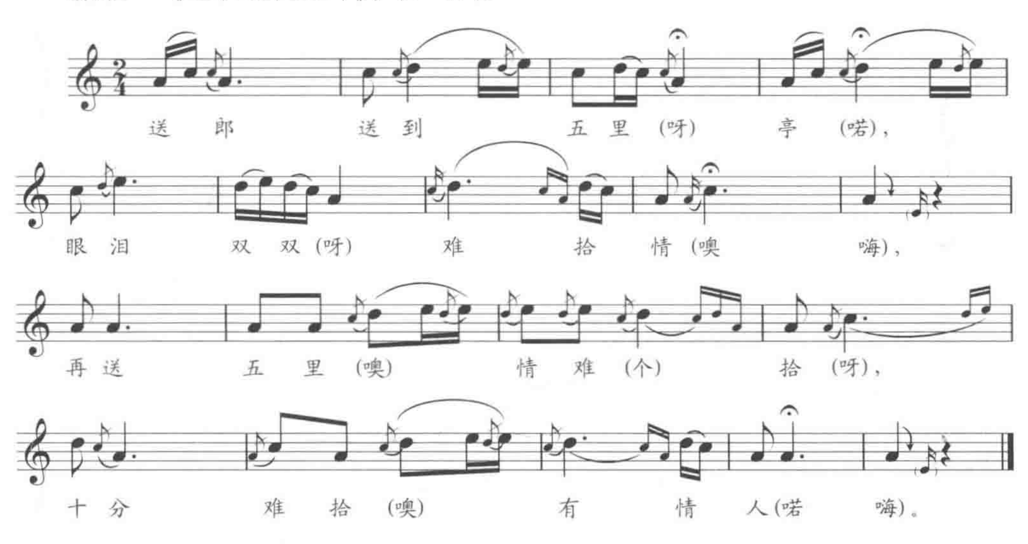
第一类：节奏比较规整、匀称，唱来有轻松明快之感，属于这类山歌，各个地区均有，现举揭阳“河婆山歌”为例（见谱例7）。

谱例 7　《日头一出东片红》①，揭阳山歌



第二类：节奏比较自由，速度一般比较缓慢，曲调优美婉转，而在曲调进行中经常出现切分节奏，任意延长和装饰音，这类山歌比较典型，一般多用以抒发感情和刻划内心世界，如“离别”、“恋情”，等等（见谱例 8）。

谱例 8　《送郎送到五里亭》，松口山歌



这首山歌是著名的梅县松口抒情山歌（女腔），也有人称它为松口正板山歌（或四句落板）。属于这一类型的抒情山歌，梅县地区比较普遍，而其他地区也有。

① 日头：即太阳；东片：即东边。

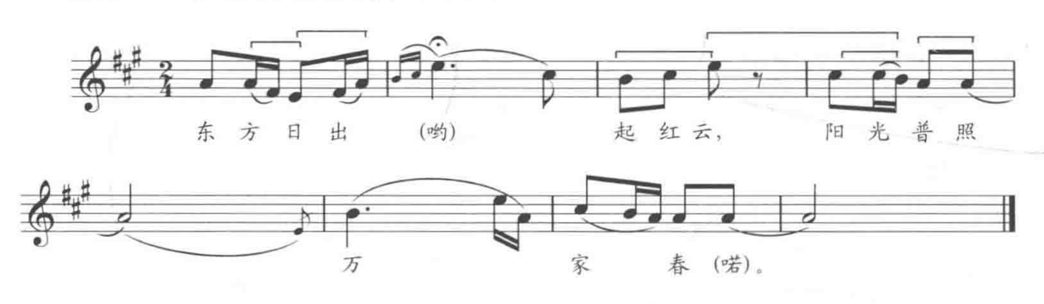
第三类：在乐句中，前面紧缩而后面放宽，这种节奏型也较为常见，它往往是在对歌时较多应用，句末的伸张，可以给歌手思考下面的唱词，这在时间上留有余地（见谱例9）。

谱例9　《秋后谷堆入云层》，平远山歌



上面的例子是前紧后松的乐句，但也有前松后紧的乐句，这往往是运用了衬词而把结构扩大，使山歌更加奔放、抒展（见谱例10）。

谱例10　《阳光普照万家春》，连平山歌



第四类：山歌中每句节奏拉得较宽，前、后倚音出现较多，速度缓慢，类似戏曲音乐中的拖腔，由于它在句中间加进了许多衬词，故结构扩大了。另外，这首山歌在调式上（角调式和羽调式）也互相交替，在曲调上象吸收了湖南花鼓调的一些因素，这有待考查。这类山歌虽然不太多，但很有特点（见谱例11）。

谱例 11　《长潭流水响嗬嗬》，长潭山歌

长　潭　流水　(个)　响　嗬 (哇)
嗬　(哟)，　思　量 (个)　过　去 (呀)
撑 排 (个)　哥　(哟)，　排　工 (呀)
受 个 (哟)　苦　和 (哇)　罪　(哟)，
(咿 呀 哇　哎)　血　汗 (个)
流　来 (哟)　化　成 (哪)　河　(哟)。

第五类：节奏流畅，唱来潇洒、愉快，宜于叙事，如松口快板（男腔）山歌（见谱例 12）。

谱例 12　《唱出心头快乐来》，松口山歌



---

① 花树头下：即花树底下。

类似这样的山歌，各地均可找到，这里就不再列举了。

第六类：有的山歌在句末不时出现休止的任意延长，使音乐产生了中断，这与其生活和劳动背景有关。如下列《旧时挑盐上江西》，它唱出了旧社会挑夫的苦情，有人称它为“绝气”山歌，这就更加形象和逼真了。这类山歌虽少见，但也很有特点（见谱例 13 – a）。

谱例 13 – a 《旧时挑盐上江西》，平远山歌



有的山歌几乎每小节的弱拍处都使用任意延长，好象说话似的，这种情况，除了和山歌本身的自由节奏有关，另方面和环境、语言、感情等诸因素也有关连（见谱例 13 – b）。

谱例 13 – b 《红军战士逞英豪》，长汀山歌



第七类：切分节奏和其他一般节奏，互相交替。这类山歌，也是常见的（见谱例 14）。

---

① 唔得到：大意是很难到；么人知：即没有人知道。

谱例 14 《逆水门楼到江上》，雁洋山歌



有的甚至在一首山歌中，几乎全是切分节奏的，这种山歌也是别具一格的，如谱例 1 就是一个典型的例子。

第八类：节拍十分自由，类似说话，如“叠字山歌”（见谱例 5）。这类山歌叙事生动，表达内容也极为深刻，可以说在山歌中是很有特性的。

第九类：节奏紧迫，有如戏曲中的流水板，如解放以后发展起来的梅县山歌快板（$\frac{1}{4}$拍子），就是属于这一类（详见谱例 6），这类山歌唱来欢快、豪爽，很有特色，在山歌剧中亦有运用。

综上所述，山歌的节奏和节拍是十分丰富和多样的，我们只是将其中带有典型性，或者具有较为普遍性的一些节奏、节拍特点把它概括出来，而其他类型，这里就不再一一赘述了。

（二）音阶、调式

客家山歌的音阶结构，分为五声音阶、六声音阶和四声音阶（音调）等各种形式。

从调式上来看，宫、徵、商、羽、角五种调式俱全。一般来说，宫、徵两种调式要比羽调式少些，但也要看不同地区的不同情况而定，商调式为数不多，羽调式最为普遍，而角调式则比较少见。上述各种调式的发展和分布情况也是不平衡的，这大概与地理环境、语言、生活习惯等各种因素有关系。

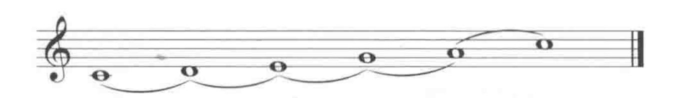
---

① 绕绕长：即很长；阴那：即阴那山，是梅县地区的风景区；绿水透雁洋：即绿水流经雁洋。

下面谈谈各种音阶、调式的一些特点。

1. 宫调式在客家地区来说，有五声音阶（音调）宫调式、四声音阶（音调）宫调式等。

（1）五声音阶宫调式，基本上和其他地区的五声音阶宫调式基本相同，其音阶的结构是：

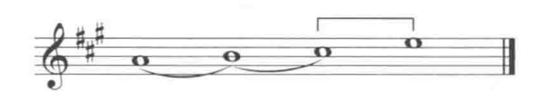


谱例 15 《太阳一出满天红》，和平山歌



又如连平山歌《阳光普照万家春》（见谱例10），也是五声音阶宫调式。

（2）四声音阶（音调）宫调式，其音阶（音调）结构是：



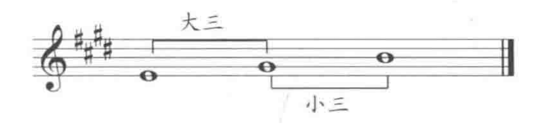
谱例 16 《扁担本是古人留》，南雄山歌



这种四声音阶（音调）的宫调式，由于曲调是有了大三度音程，而实际上也可说是五声音阶的省略。在音阶里宫、角两音俱全，故调性是明确的。另外，它有调式的属音（支柱音）“徵”和副支柱音“角”以及上主音“商”，所以说宫调式还是很清楚的。

又如《乌乌赤赤还较甜》（谱例 1），大埔西河山歌，也是属于这种调式。

还有一种是由三个音构成的宫调式，其音阶（音调）结构是：



谱例 17　《一山过了又一山》（过山调），台湾省新竹、苗栗、桃园客家山歌



这种宫调式，也和上例一样，由于曲词里有了大三度音程，而且宫音、角音俱全，又有属音“徵”，故调式、调性是清楚的，虽然只用三个音，但仍属五声音阶范畴，或称为三声音阶的省略。

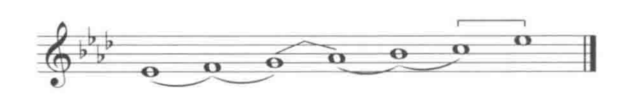
2. 徵调式，它可分为五声音阶徵调式，六声音阶徵调式，还有四声音阶（音调）徵调式等。

（1）五声音阶徵调式，它和其他地区的五声音阶徵调式基本相同，其音阶结构是：

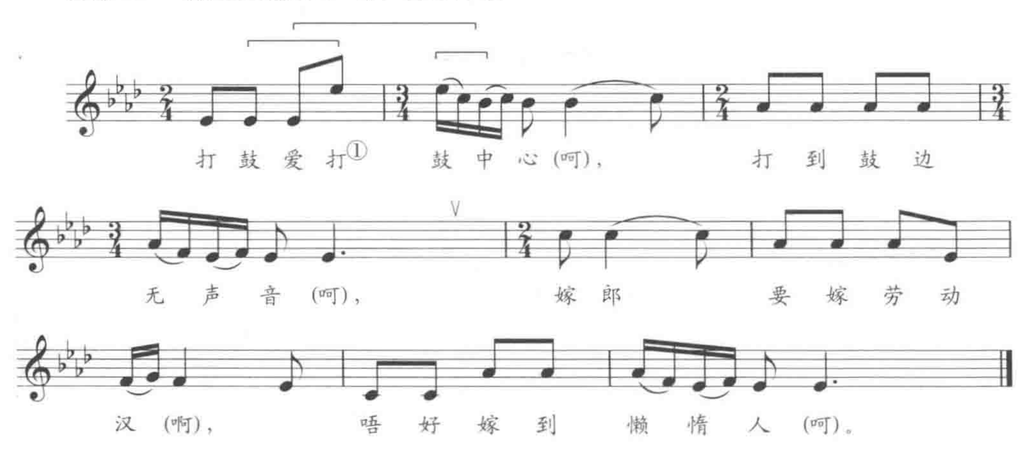


这种调式的例子各地均易找到，请参看谱例 2《见到土改同志来》，浮南山歌。

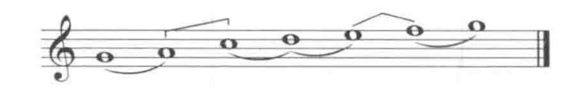
（2）六声音阶徵调式分为两种：一种是附加变宫的六声徵调，其音阶结构是：



谱例 18 《打鼓要打鼓中心》，河源山歌



另一种是附加清角的六声徵调，其音阶结构是：

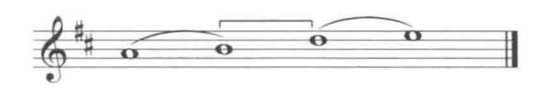


谱例 19 《丰收歌声唱不停》，丰良山歌



（3）四声音阶（音调）徵调式，其音阶（音调）结构有的是：

① 爱打：即要打。

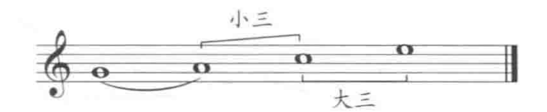


谱例 20 《春天一到百花开》，上杭山歌



这种音阶（音调），从五声音阶的角度上来看，虽然缺少主音下方小三度的色彩“角”音（或称下主音），故有可能属于两个调性，如 A 徵（D 宫），或 A 商（G 宫），但由于它的属音（支柱音）“商”音和下属音（副支柱音）“宫”音，以及主音上大二度的色彩音（或称上主音）“羽”音俱全，其宫音是明确的，故看作 A 徵调式还是恰当的。

但也有这样一种结构的徵调式，其音阶（音调）的结构是：



虽然只用了四个音，但曲调里有了大三度和小六度，而“宫”、“角”两音又完备，故可称它为五声音阶的省略。

还有一种是由三个音构成的徵调式，其音阶（音调）结构是：



这种音阶（音调）结构，由于在曲调里有了小三度，而且“宫”音是明确的，故仍属四声音阶（音调）徵调式，或称四声音阶（音调）的省略。这三个音，虽然可能属于两个调性，或者是G徵（C宫），或者是G商（F宫），说它是G徵，主要是“宫”音明确，另方面从山歌的调式分布的现状来看，作为徵调式看比较恰当。

谱例21 《人逢喜事精神爽》，河源山歌



3. 商调式，它在客家山歌中是比较少见的调式之一，但它仍分为五声音阶商调式、六声音阶商调式和四声音阶（音调）商调式等。

（1）五声音阶商调式，它和其他地区的商调式音阶基本相同，其音阶结构是：

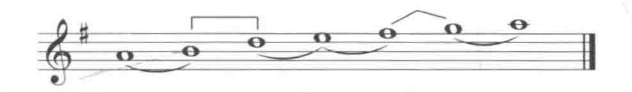


谱例22 《唔得天光等郎归》，新丰山歌



① 睡唔着：即睡不着；好死罪：即活受罪；听稳：即清楚地听到；唔得天光：即望能早点天亮之意。

（2）六声音阶商调式仍分为两种：一种是附加变宫的六声商调，其音阶结构是：



谱例23　《五更鸡》，新丰山歌



另一种是附加清角的六声商调，其音阶结构是：



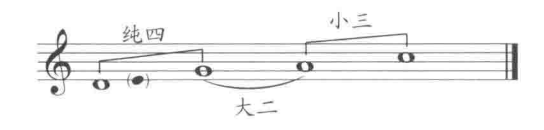
谱例24　《山前山后雨朦胧》，廉江山歌



---

① 咁早：即那么早。

（3）四声音阶商调式，其音阶结构是：



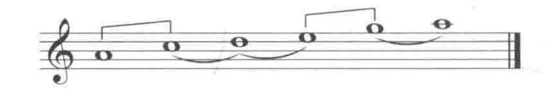
谱例 25 《毛主席来恩情深》，潘田山歌



这一四声音阶（音调），则可能属于两个调性，一是 D 商（C 宫），二是 D 羽（F 宫），但前者有明确的宫音，其属音支柱音“羽”音及下属音（副支柱音）“徵”音俱全，但就缺少主音上方大二度的“角”音，而使音阶开始出现了一个纯四度，尽管如此，商调式的结构还是清楚的。

4. 羽调式，它在山歌中是最普遍和最常见的一种调式，这种调式，根据其音阶结构的不同，它可分为五声音阶羽调式，六声音阶羽调式、四声音阶（音调）羽调式等各类型。

（1）五声音阶羽调式和其他地区的五声音阶羽调式基本相同，其音阶结构是：



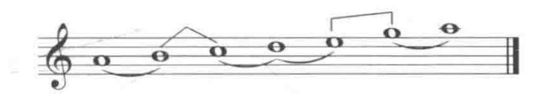
谱例 26 《幸福不忘党恩情》，平远山歌



---

① 唔：即不的意思。

（2）六声音阶羽调式分为两种：一种是附加变宫的六声羽调，其音阶结构是：



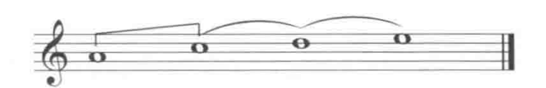
谱例 27　《唱出人间幸福多》，罗浮山歌



另外一种是附加清角的六声羽调，其音阶的结构是：

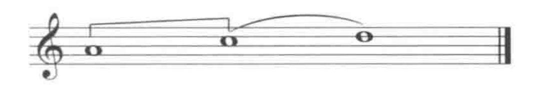


（3）四声音阶（音调）羽调式，它是客家山歌中比较典型和最普遍的一种调式，其音阶（音调）的结构是：



这种音阶（音调），从五声音阶的角度来看，虽然缺少主音下方大二度色彩音“徵”音（或称下主音）；但它的属音“角”音（支柱音）和下属音“商”音（副支柱音）以及主音上方小三度音“宫”音俱全，故四声音阶（音调）羽调式是很清楚的。这种四声音阶羽调式在客家山歌中很典型。

此外，还有一种只用三个音构成的羽调式，其音阶（音调）的结构是：



这种音阶结构，在曲调里由于有了小三度，尽管是只用了三个音，但它仍属四声音阶（音调），或称为四声音阶（音调）的省略。这三个音虽然也可能属于两个调性，一是A羽（C宫），二是A角（F宫）。这里说它是羽调式其理由是：(a) 有明确的“宫”音并有下属音（副支柱音）“商”音；(b) 客家地区主要是羽调式多而角调式比较少见，故作羽调式看待比较恰当的，详见谱例13－a《旧时挑盐上江西》，及《犁帛两坧天盲光》。另外，台湾客家山歌中的《阿妹采茶日日忙》，也是属于三个音的羽调式。

谱例28 《阿妹采茶日日忙》（山歌仔），台湾山歌



最后还想在这里介绍一首极为罕见的七声音阶羽调式，其结构是：

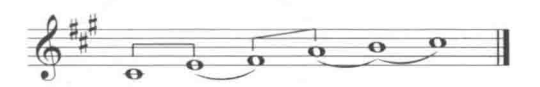


谱例29 《对面桐子》，宁化山歌



5. 角调式也和商调式一样，在客家地区是比较少见的调式之一，它有五声音阶、四声音阶（音调）等角调式。

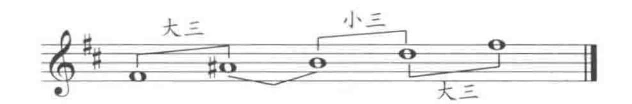
（1）五声音阶角调式其结构是：



谱例 30 《很久没到这条坑》，赣南山歌



（2）四声音阶角调式，其音阶结构是：



谱例 31 《天上没路也要行》（大山歌调），新竹、苗栗、桃园汉族（客家山歌）





关于角调式音阶也可能还有其他的结构形式，由于笔者手头资料所限，暂谈到这里。

（原载《广州音乐学院学报》1983 年第 3 期、1983 年第 4 期、1984 年第 2 期、1984 年第 3 期、1984 年第 4 期、1985 年第 1 期，限于篇幅，仅选用前面三篇）

发展客家山歌的一些设想与实验

沙汉昆

民间旋律凝聚了人民群众表达其思想、感情、愿望的各种音乐形式和音乐表现手段。人民群众熟悉它、喜爱它。运用民间旋律进行改编或创作，容易使作品为群众所接受、所喜爱，易懂、易唱、易记，同时易于广泛流传。古今中外，运用民间旋律进行改编或创作而获得成功的作品，比比皆是。在我国的音乐作品中，积累了运用民间旋律进行改编或创作的丰富经验，它对形成我国音乐创作的民族气派与民族形式，现在和将来都有深远的意义。

民间音乐的形成与发展有它自己的规律与表现形式。凡是运用民间旋律进行改编或创作而获得成功的作品，都是在民间音乐自身发展规律的基础上进行艺术性地再创造，从而产生新型的作品，它既富于民族风格、民族形式而又富于作者的个性和时代的精神。如欧阳谦叔等人的《红湖水，浪打浪》，罗宗贤的《桂花开放幸福来》，吕其明等人的《谁不说俺家乡好》等歌曲，就是在民间音乐的基础上进行艺术性地再创造而获得成功的典范作品。本文拟就民间旋律发展的一般规律，对客家山歌的发展作一初步的探讨。

1963 年我回兴宁，搜集了 45 首客家山歌。对这 45 首山歌从调式、音阶、音域和结构四个方面作一统计，其结果是：

在调式上，羽调式有 35 首，徵调式有 9 首，宫调式 1 首，没有商调式和角调式；

在音阶上，四声音阶为 27 首，五声音阶为 9 首，三声音阶为 7 首，六声音阶为 1 首，变形的五声音阶（sol、la、si、do、re）1 首；

在音域上，五度音域为 26 首，四度音域为 7 首，八度音域为 3 首，七度、十度各 1 首；

在结构上，对比并置型四句体为 40 首，“起、承、转、合”型为 5 首。

从上面的统计，可以看出，客家山歌的调式类别比较少，羽调式占绝对优势，徵调式次之，其它调式简直是凤毛麟角了。音域比较狭小，五度音域居多，四度、八度音域为次，其它就很少了。音阶上以四声音阶为主，其次为五声、三

声音阶。结构比较短小，多为对比并置型的四句体结构。没有调式交替、转调以及乐段扩充或其它大型的结构。这些，可以说是客家山歌的特点。这些特点（包括节奏上的特点）形成了客家山歌的风格。但也可以说是客家山歌的局限。发展客家山歌，我认为首先就可以从这些方面着手，突破了这些局限，客家山歌就向前迈开了一大步。据此，我作了一点实验。

一、从音阶上、音域上以及结构上进行扩展

我国的民间音乐中五声音阶是占优势的音阶，从宫音明确的四声或三声音阶发展为五声音阶是不困难的，而且在风格上也容易协调。

音域上，可以从四度、五度音域拓宽为八度、九度、十度等。因为是增加八度重复音，风格上也不会遇到麻烦。

结构上，双句体可以发展为四句体。在结构的类型上也可以让它多样化。

从以上三个方面进行发展，天地开扩了一些，回旋的余地大了一些，因此，必然会带来音调上、旋律线上的变化，带来统一与对比的多样性，使客家山歌更加丰富多彩。现以《惠阳山歌》（多竹板）为例。

谱例 1　《惠阳山歌》（多竹板）



《惠阳山歌》（多竹板）是对比并置型的双句体，结构上不够完整，结束感不强；羽调式，四声音阶，五度的音域。

谱例 2　《惠阳山歌》改编一



改编一是把它发展为“起、承、转、合”型四句体的结构。增加了一个第三乐句，它既起了转折、对比的作用，而音调上也没有离开客家山歌的风格。从原来的四声音阶发展为五声音阶。由原来的五度音域拓宽为八度音域。音调上、旋律线上的对比、变化也多了。结构上也很完整，表现力也加强了。

谱例3 《惠阳山歌》改编二





改编二是把原来的对比并置型双句体发展为对比并置型的四句体。它把原来的两个乐句作为新曲调的第一、二两个乐句，重新谱写了第三、四两个乐句，便构成了对比并置型的四句体。四个乐句的落音依次为高八度的主音、五度音、四度音和主音，其旋律是在上下四五度的音域内环绕着每句的落音而运动。这种旋法是中国民歌中对比并置型的典型旋法。调式上，从原来的♯F 羽调式改变为 B 商调式。从原来的四声音阶发展为五声音阶，音域拓宽为九度。

谱例4 《惠阳山歌》改编三



改编三是用客家山歌的音调重新谱写的一支山歌。音调上是在客家山歌典型音调的基础上有所发展。由原来的四声音阶发展为五声音阶，音域拓宽至十一度，结构上采用对比并置型的四句体结构。这支改编曲很像梅县松口山歌。但梅

县松口山歌的第二、三两个乐句都落在羽调式的三度音（宫音）上。因此，如果处理不当会带来许多麻烦，如音调上的重复，旋律线上的叠置等。改编曲的落音向上移高了一个大二度，四个落音依次为五度音、四度音、三度音，最后结束在主音上，避免了落音上的重复。同时第三乐句的旋律线从下往上运动，既造成音调上、音区上的对比外，又避免了上述的麻烦。

二、从调式的类别上进行发展

上面的统计表明，客家山歌的调式类别还是比较贫乏的。因此，扩展调式的类别，丰富调式的色彩，也是发展客家山歌，增强客家山歌表现力的一个重要途径。

客家山歌多为四声音阶。在没有大三度音程的四声音阶中，它的调式是不明确的，它的宫音位置也是犹豫的。如：

谱例5　客家山歌的四声音阶



在没有出现大三度音程的四声音阶，可以把它发展为徵调式五声音阶，也可以把它发展为商调式五声音阶，而且音调的风格上不会发生什么困难。现以《福建上杭山歌》为例。

谱例6　《福建上杭山歌》



《福建上杭山歌》是四声音阶，音域只有五度，结构上是不很典型的对比并置型的四句体。

谱例 7　《福建上杭山歌》改编一



改编一是在主音上方增添大六度音或下方的小三度音，便成为很明确的以 C 为宫的 G 徵调式。如果在主音的上方增添小七度音或下方大二度音，也就构成很明确的以 F 为宫的 G 商调式了。结构上改编为“起、承、转、合”型的四句体。为了使结构规范化，改变了落音，因此，旋律音调也作了一些变动，音域上也拓宽为九度（或十度）。

谱例 8　《福建上杭山歌》改编二



改编二是把它改编为对比并置型四句体的结构，为了旋律线的对比而使第三乐句的落音不那么典型。调式上由原来的 G 徵调式四声音阶，改变为 D 商调式（或 D 羽调式）五声音阶。调性也改变了，主音移低了四度。因为原曲是以 G 为主音，音调进行是以 G 为核心的，因此，主音移到 D 后，显得不够稳定。为了巩固以 D 为主音的调性，增添了一个补充性的乐句。

三、运用调式转换、调式交替进一步发展客家山歌

五声音阶中只有一个大三度音程，因此，这个大三度是决定调式和宫音的关键音程。即宫音和宫音上方大三度的角音，是确定调式和宫音的关键音。如果用宫音下方小二度的变宫音或角音上方小二度的清角音来分别代替宫音或角音，调式的宫音则随之转移到上方五度音或下方五度音上，调式也随之转到上方五度或下方五度的宫音系统的各个调式上去了。这种转调方法，用现代的音乐术语即为同主音调式转换（或转调）。中国民间音乐中所谓的“借字”、“压上”、“隔凡”等的转调或调式交替，就是运用这一原理实现的。

根据这个原理，以《河源山歌》为例作一实验，把 D 徵调式的曲调改编为 D 宫调式、D 商调式、D 羽调式和 D 角调式的曲调。


谱例 9 《河源山歌》



《河源山歌》是比较典型的“起、承、转、合”型四句体的结构。第一乐句（起）与第二乐句（承）是一个上、下句的关系，上句落在五度的商音上，下句落在主音徵音上。第三乐句（转）在音调上、节奏上、旋律线上、特别是在落音（上二度的羽音）上，与前后形成一定的对比关系。第四乐句（合）基本上是重复第二乐句。

改编时，基本上是按照上述的转调方法进行，只是在个别地方为了适应不同调式的需要，音调上作了一些变动。

谱例 10 《河源山歌》改编一



改编一是把以 G 为宫的 D 徵调式，改编为以 D 为宫的 D 宫调式。其方法是用 D 徵调式的宫音下方小二度的变宫音（即♯F 音）代替 D 徵调式中出现的所有宫音（即 G 音），即转入以 D 为宫的 D 宫调式。

谱例 11 《河源山歌》改编二



改编二是把以 G 为宫的 D 徵调式，改编为以 C 为宫的 D 商调式。其方法是用 D 徵调式的角音上方小二度的清角音（即 C 音）代替 D 徵调式中出现的所有角音（即 B 音），即转入以 C 为宫的 D 商调式。

谱例 12 《河源山歌》改编三



改编三是把以 G 为宫的 D 徵调式，改编为以 F 为宫的 D 羽调式。其方法是用 D 徵调式的角音和羽音上方小二度的 C 音和 F 音，分别代替 D 徵调式中出现的所有角音（即 B 音）和羽音（即 E 音），即转入以 F 为宫的 D 羽调式。

谱例 13 《河源山歌》改编四



改编四是把以 D 为宫的 D 徵调式，改编为以♭B 为宫的♭B 角调式。其方法是用 D 徵调式的角音、羽音和商音上方小二度的 C、F 和♭B 音，分别代替 D 调式中出现的所有角音（即 B 音）、羽音（即 E 音）和商音（即 A 音），即转入以♭B 为宫的 D 角调式。

上面的转调叫做“旋宫转调”，即不同宫音系统的转调，也就是同主音不同调式的转调。下面，再用同宫系统的转调方法进行转调。

这种转调的方法，是根据基本曲调的调性与新调性之间相距的音程度数，将基本曲调移到相应的音程度数上，便构成新的调性和调式的新曲调。如基本曲调是 C 宫调式，拟转到 D 商调式上，则将基本曲调整个地移高一个大二度，便构成 D 商调式的曲调。

由于五声音阶中没有小二度音程，因此，小三度音程之间的两个音亦被视为级进关系。从这个意义上来看，大二度与小三度的概念有时是相通的。例如：



这种转调的结果，曲调改变了，音程关系改变了，调式和调性也改变了。然而，宫音系统却没有改变，节奏一般也保持不变。为了适应客家山歌的音调进行，个别地方的音调也作了一些变动。

下面仍以《河源山歌》为例。

谱例 14　《河源山歌》改编一





改编一是把原 D 徵调式的曲调，整个地移高一个大二度，便构成 E 羽调式。由于 E 羽调式音阶不出现小六度的 C 音，因此，凡是该出现 C 音的地方，均应以 C 音下方小二度的 B 音代替。为了适应客家山歌的音调，第 5、第 8 小节的个别音作了一些更动。

谱例 15　《河源山歌》改编二



改编二是把原 D 徵调式的曲调，整个地移高一个纯四度，便构成 G 宫调式。由于 G 宫调式音阶不出现纯四度的 C 音，因此，凡是该出现 C 音的地方，均应以 C 音下方小二度的 B 音代替。为了让宫调式的调式色彩更加明朗，第 3、第 6、第 8 小节的个别音作了一些更动。

谱例 16　《河源山歌》改编三



改编三是把原 D 徵调式的曲调，整个地移高一个纯五度，便构成 A 商调式。由于 A 商调式音阶不出现大六度的♯F 音，因此，凡是该出现♯F 音的地方，均应以♯F 音上方小二度的 G 音代替。第 8 小节出现的♯F 音是有意造成调式交替，第 8、第 9 小节实际上已变成 A 徵调式了。

谱例 17　《河源山歌》改编四



改编四是把原 D 徵调式的曲调，整个地移高一个大六度，便构成 B 角调式。由于 B 角调式音阶不出现纯五度的♯F 音，因此，凡是该出现♯F 音的地方，均应以♯F 音上方小二度的 G 音代替。为了适应风格上的需要，第 3、第 8 小节的个别音作了一些更动。

有趣的是上述同主音调式转调和同宫系统调式转调两种不同的转调方法，最后是殊途同归，结果都是一致的，调式相同的其曲调也相同。所不同的仅仅是主音的音高位置不同而已。其原因是因为同是运用改变大三度音程的方法实现的，故其结果是相同的。

同样，运用调式转调的原理，在同主音调式转调的基础上，可以组合成许多调式交替。如以《河源山歌》同主音调式交替各例为例，把某个调式的前两个乐

句与另一个调式后两个乐句组合在一起，就可以产生：徵→宫、宫→徵、徵→商、商→徵、徵→羽、羽→徵、徵→角、角→徵、宫→商、商→宫、宫→羽、羽→宫、宫→角、角→宫、商→羽、羽→商、商→角、角→商、羽→角、角→羽等20个调式交替。这样，一首基本曲调可以衍生出几十种变体，它为发展客家山歌进行艺术性的再创造，提供了更加丰富的资源。

上面只就音阶、音域、结构以及调式四个方面，对客家山歌的发展作了一些初步的探讨。此外，还应该运用近现代的作曲技法，如和声、复调、配器等手段，进一步丰富客家山歌的表现力。让历史悠久、质朴优美的客家山歌发扬光大，在现代音乐之林独树一帜。

（原载《星海音乐学院学报》1990年第1期）

汉乐定名辨

罗德栽

广东汉乐是指流传在客家地区的一种民间器乐形式。它大体包括丝弦音乐、中军班音乐、八音大锣鼓、庙堂音乐等几个品种。这种音乐历史悠久，曲目丰富，形式多样，有着鲜明的艺术特色，深受广大群众的喜爱。在国外，尤其在东南亚也有一定的影响。它和广东音乐、潮州音乐一起被称为广东的三大乐种。然而，数十年来这一古老乐种的名称却几度变更，至今仍有商讨之必要。

一

"广东汉乐"这一称谓自 1962 年至今，虽逐渐被人们认识和接受，但在实际使用中仍有不少人沿用历史上的几种称谓，如"儒家音乐"、"国乐"、"汉调"等。尽管人们大都知道其所指的是属同一种民间器乐形式，但不少外省人和一些外国人却往往为之困惑，以至对它的界定范围提出疑问。笔者对此以及广东汉乐"汉"字的含义作过思考，也曾向老艺人和专家们请教。

有人认为广东汉乐和客家人自北方南迁的历史有关。客家人的远祖居地在中原和汉水流域，广东汉乐的这个"汉"字指的是汉水的汉。

广东汉剧界多年来对广东汉剧的源流问题有过争论。一些人认为广东汉剧源自徽剧，也有人认为广东汉乐和汉剧一样来自武汉。因此认为广东汉乐这个"汉"字是指武汉的汉。

还有人认为广东汉乐的"汉"字是指汉族的汉。因为客家人是中国汉族的一支重要民系，其流传的音乐就是汉族的音乐，故称之为汉乐。

笔者经历过这么一件事：几年前，有一位来自日本的民族音乐研究学者采访笔者，要求介绍古老乐种——广东汉乐。在交谈过程中，这位日本学者对汉乐的浓烈兴趣溢于言表，兴致勃勃地谈到拟邀请汉乐小组去日本演出的设想时说道："汉乐演奏者如穿上中国汉朝的服装在舞台上表演，其古朴典雅之风当令研究者

赏心悦目。”显然，这位学者心目中以汉乐为汉朝的音乐。

由此可见，人们对汉乐这一称谓的含义有着不同的理解。我想这大概是历史留给我们的一个研究课题吧。

我国民间乐种的名称大都是点出了其艺术特色，再冠以流行地域的名称。如河北吹歌、福建南音、江南丝竹、潮州音乐等等，给人一个非常明确的概念。而广东汉乐这一称谓却有点与众不同。下面就让我们从汉乐各种称谓的历史背景及现今的一些观点来进行探讨。

二

汉乐在历史上的称谓种种：

1. 国乐。历史上人们习惯于把民族民间器乐称为国乐。认为它是中国土生土长的纯国产的音乐。随着外国经济文化的渗入，西洋音乐也在中国传播，为了中西有别而把民族民间器乐称之为国乐。国乐是相对于西洋音乐而言的。

20 世纪二三十年代前，流传在客家地区的民间器乐（现称为汉乐）也被称为国乐。其演奏的社团组织和研究机构都冠以国乐二字。如大埔茶阳的“同益国乐社”，梅县松口的“松涛国乐社”，兴宁县城的“兴宁国乐社”等。侨居东南亚的客属人士也称汉乐为国乐。如新加坡的“新加坡客属总会国乐部”，槟榔屿的“大埔国乐团”等等。1934 年他们还在“新加坡客属总会国乐部”成立五周年纪念特刊上著文称：“国乐是一个国家所有的产物，国乐自然是我们固有的国粹。”这些侨居异国的客籍人士把来自祖籍居地的音乐称为国乐，以寄托他们眷恋故国的情怀，这正是他们极为可贵的民族意识和民族感情的深层体现。

具有较悠久历史、发展到较高水平阶段的民间乐种大都有称之为国乐的阶段。这大概是各乐种所属社会区域的特点及其独特的文化形态所决定的。也许是长期处于封闭和缺少交流的年代的产物吧。

我国幅员博大，民间乐种繁多，他们各有各的“世袭领地”，并世代相传，各以自己为国乐之代表自诩。试想，在国内外交流频繁的今天，如有多个称为国乐的民间乐种同台演出或在一起交流将会出现怎样一种局面?！人们深感要为自己的乐种定出一个名称的迫切性，要定出一个既能体现其艺术特色，又能反映地方性，甚至还能体现时代特性的专用名称。

杨荫浏先生早在《国乐前途及其研究》一文中说过：“国乐全部的事实，决

不是某一点理论，某一种乐曲，某一种乐器，或某一样技术所可以代表的。”所以，今天国乐只是作为中国民族民间器乐的统称，而不再是某个民间乐种的专用名称了。事实上，广东汉乐称之为国乐的时期早就成为历史了。

2. 客家音乐。这一名称大概是由非客家语系的人（包括一些外省人）叫开来的。把流传在客家地区的音乐统称为客家音乐，从总体上说这个名称的含义还是明确的，客家人早期也乐于采用这个名称。如1953年广东省第一届民间艺术汇演时就把现在称为广东汉乐的民间器乐形式称为客家音乐；1956年汉乐代表赴北京参加全国第一届音乐周时也用客家音乐这个名称。当时客家音乐小组在北京怀仁堂为毛泽东主席、周恩来总理等国家领导人献演汉乐名曲，深受好评，同时还在北京录制了唱片。客家音乐这个名称曾产生过全国性的影响。由于客家地区的民间音乐形式逐步被发掘、整理，参加了国内外音乐文化的交流活动，所以进一步确立了它的历史地位。如客家山歌、用客家山歌音调编写的器乐、粤北地区的采茶音乐、河源地区紫金县的花朝戏及音乐，还有客家地区的民歌及曲艺音乐，等等，可谓多姿多彩，它们都是流传在客家地区的民间音乐形式，同属客家音乐范畴。因此，我们如继续沿用“客家音乐”来称汉乐，显然就不确切了。

3. 外江弦、汉剧音乐。活跃在客家地区以“皮黄”为主要声腔体系、以中州音韵为舞台标准语言的古老剧种——广东汉剧，在历史上一直被当地称之为外江戏。然而，它早就成为客家地区深受民众喜爱的剧种了。据考证，外江戏从外省流入广东已有二百多年的历史了。以前人们把外江戏里使用的过串、牌子曲、丝弦音乐称为外江弦，意即从外地流传来的弦索音乐。1927年间，由当时任汕头日报副刊编辑的钱热储先生（晚清秀才，大埔县人氏）以外江戏来自湖北汉口的观点倡议将外江戏改称为汉剧。于是人们又把在汉剧里使用的过串牌子曲及丝弦音乐称为汉剧音乐。本来，把外江戏（汉剧）里使用的音乐称为外江弦、汉剧音乐乃顺理成章之事，但问题在于外江戏剧（汉剧）在长期的演进过程中大量地吸收了现今称为汉乐的内容和形式，而这一事实却被忽略了，甚而至于有人以为是有了汉剧才有汉乐。这确确实实是一个错觉和误会！

据史料考证，外江戏（汉剧）流入广东不过二百多年的历史，而汉乐这一民间器乐形式在客家地区扎根却远远早于这个时代。如明朝嘉靖九年（1534）广东大埔县志记载：“埔之在潮弦诵媲邹鲁。”以后亦常用“家诵户弦”来载述、赞颂埔之民风民俗。可见汉乐较之外江戏来得早。尽管历史上“乐”先于“剧”，但“乐”一旦被“剧”所用而成为“剧”的组成部分后，“乐”即变为从属的地位了，汉乐也不例外。然而，外江弦、汉剧音乐和汉乐毕竟是既有密切关系又不

能混为一淡的两个概念。如果我们把外江弦、汉剧音乐与汉乐乐种等同起来，或甚至认为汉剧音乐即是汉乐，这就降低了古老汉乐乐种的历史价值，甚至还有否定汉乐乐种独立存在之嫌。事实上，在外江戏（汉剧）中使用的音乐远没有包括整个汉乐乐种的全部形式和内容。所以说以一个剧种的名称去取代一个乐种的名称是不科学的，用外江弦或汉剧音乐作为汉乐乐种的名称是不合适的。

钱热储先生把外江戏改称为汉剧时，其音乐称为汉调（汉剧音调）。可是后来的一些人却以“汉调”代替了汉乐乐种之称，并且流传甚广。其实，“汉调”是湖北汉剧最初的名称。词典也有记载：“汉调。（1）戏曲声腔、剧种。（2）湖北汉剧的别称。”可见汉调一词在湖北指的是剧种，而在广东却被用来代替汉乐乐种，其不科学之处不是显而易见吗？

4. 儒家音乐。据前辈们回忆，客家地区流行的器乐形式，一是作为职业、半职业性质的被民间婚丧喜庆时雇请的以吹打音乐为主的形式——中军班音乐，另一种是业余的以演奏丝弦音乐为主的活动形式。这种业余活动形式还有不同层次的表现：在一般民众中流行的形式往往是劳动闲暇，饭后茶余，三五成群聚在一起“和弦索”，以此自娱娱人。其形式和气氛较随和宽松，也不甚拘泥技术水平之参差。演奏的乐曲较为普及通俗，诸如《春传》《过江龙》等。另一种组合则是在知识分子阶层，主要是乡间、城镇的文人，如教师、机关文职人员、公司职员等。他们利用业余聚集一起和奏汉乐、切磋技艺、探讨乐曲情趣及深层内涵，各抒己见。此间成员，人才济济，其间曾涌现出一大批名家好手，如被誉为“饶家将”的大埔县城的饶托生、饶从举、饶叔枢、饶碧初，等等，梅河片的古筝名家何育斋、罗九香等。20 世纪二三十年代在省城广州市的客籍乐友成立了“潮梅国乐社”，进行汉乐演奏和研究活动。兴梅与潮汕的汉乐好手还在汕头创立专事汉乐演奏和研究的群众社团——“公益社”、“以成社”等，他们出版刊物，著书撰文宣扬汉乐；招收学员传授汉乐演奏技艺；进行理论研究和修订乐谱等工作。这些人演奏的汉乐，其风格讲究高雅脱俗，洒脱飘逸，韵味隽永，被称为儒家音乐。他们以儒家为正宗，也以此为高，以此为荣。这从“公益社乐剧月刊”《儒家与票友》一文中可见：“我们这边（流行汉乐的地区——笔者）不称为票友，而称为儒家，似乎比较高尚一点，也文雅一点。但是，儒家两字，论起来，确不容易当得起，认真说起来，儒家是要很有学问很有道德的人才佩得上这个称呼。”

20 世纪 30 年代可以说是汉乐活动十分活跃的时期，也是汉乐演奏艺术发展的高峰阶段。他们演奏的儒家音乐部分乐曲如《出水莲》《绊马索》《寒鸦戏水》《柳摇金》《迎仙客》等曾由“百代唱片公司”录制成唱片。其高水平的演奏至

今仍为后辈所推崇和仿效，被认为是汉乐演奏艺术的范本。

这些汉乐名流活跃在兴梅地区、潮汕地区和省城广州以至旅居外省或东南亚诸国，传布汉乐，为汉乐的继承和提高做出了积极的贡献。同时，应该说在保存中华民族的传统文化方面他们也立下了不朽的功绩，当为后人铭记。

但是这“儒家音乐”，只是汉乐中的一两个品种的一部分内容，并非汉乐乐种的全貌。因此，以其作为一个乐种的名称未免失之过窄，而山东的祭孔音乐也称为儒乐，二者也易于混淆。

三

汉乐是客家地区民众喜爱的、家喻户晓的民间器乐形式。它与民众的生活习俗息息关连，成为客家地区文化活动的重要内容之一。这就是它得以世代相传、延续至今的重要原因。尽管汉乐曾经有过多种称谓，但自20世纪20年代末至30年代初被称为汉调音乐以来，直至1962年首届“羊城音乐花会”期间定名为“广东汉乐”后，汉乐称谓似乎出现了一统之势。此后，这种根植于客家地区的民间音乐，则多以汉乐的名称在社会上流传。如70年代末中国唱片社广州分社录制了一批以汉乐定名的唱片和盒带，远销国内外；汉乐工作者整理一些汉乐曲谱和介绍汉乐的专论文章，在社会上公开发行；在各种群众艺术活动及国内外学术交流中亦以汉乐称谓出现。由于专业和业余汉乐工作者的共同努力，以及各种宣传媒介的作用，汉乐这一名称已在国内外被普遍接受和使用了。至于汉乐的“汉”字究竟作何解释，笔者认为可以从客家人的历史及其多元文化特质的形成的角度去理解。因为，客家人首先是中国汉族，他们的远祖居住在汉水流域及黄河中下游的中原一大片土地上。由于种种原因他们从北到南辗转迁徙，流布在南方的多个省区，扎根生息，世代繁衍，成为汉族中一支操客家方言的庞大民系。他们顽强地保留着古代中原汉族的文化传统，至今仍流传着古老的汉乐就是例证。我们，还可以从汉乐本身看到来自北国中原的特征，如：早年的汉乐曲谱仍有“中州古调”字样；汉乐古筝曲和河南一带的古筝曲在风格上亦有许多类似之处；汉乐曲目中有如《闹雪》《雪花飘》等描写北国景致的内容；汉乐中的中军班音乐，据传也来自宫廷仪仗音乐，流入民间成为民间的鼓吹乐。这些都可以视作汉乐是来自中原一带的汉族音乐的佐证。

由于历史的原因，客家人在国内分布很广，广东、广西、福建、湖南、江

西、浙江、四川、贵州、海南以及台湾等十多个省、区的二百五六十个县、市，都有客家人的聚居地，人口多达几千万之众。在东南亚南洋各国及世界各地，凡有华人的地方也就有客家人。

客家音乐文化的流播遍及中外，可以说有客家人聚居的地方就有客家音乐文化的踪迹，只是由于所处地域的不同，随着时代的更叠，人们生活习俗的融合、演化而出现一些差异而已。如福建省闽西一带客家地区也很流行汉剧。其流行的民间器乐与广东客家地区流行的汉乐，其曲目如《小桃红》《一点金》《麻姑进酒》《正金钱花》，小调《瓜子仁》《剪剪花》《螃蟹歌》等都与汉乐完全一样；他们使用的乐器与汉乐基本一样，也用汉乐的领奏乐器头弦等。台湾省客家地区流行的民间器乐也与汉乐基本相同，只是他们管它叫“八音”，而不叫汉乐罢了。可见汉乐并非只属于广东所特有。侨居东南亚的客家人中大都有汉乐、汉剧的活动和社团机构，特别是新加坡的客属人士不但有机构庞大、组织健全、实力雄厚的“南洋客属总会儒乐部”，而且汉乐、汉剧活动频繁，他们还热心于邀请国内的专业团体前去演汉剧、奏汉乐。

随着我国开放改革政策的深化，国际交往全面展开，在与外界的广泛接触中，我们发现：侨居世界各地的客属人士，不管他们的祖籍在国内哪个省区，都有一个共同之处，那就是他们都珍视客家人开拓进取的悠久历史和源远流长的音乐艺术文化。

我们说“客家”并不是一个地域的概念，客家人是一个庞大的人的群体。他们具有为世界所瞩目的“客家精神”；还有颇具特色的夹带着中原遗风的民俗民风和特质文化。同时，他们也拥有具有特殊风韵的音乐艺术——汉乐。因此，广东汉乐这一名称，可以免去属于地域概念的“广东”二字，而冠以“客家”二字，即称为客家汉乐。我想这将有利于使更多的居住在中国和侨居外国的客家人以及关心汉乐的人欣赏和弘扬祖国民族音乐的瑰宝——客家汉乐。

（原载《星海音乐学院学报》1990 年第 4 期）

“客家山歌”的社会内涵和价值

温　萍

“客家山歌”是我国民族民间音乐的一部分，是中原文化的延展，它名扬海内外，在客家社会群体中，是最为喜闻乐听的一种艺术形式。千百年来，人们用它来歌唱劳动、歌唱生活、抒发情思和激励斗争。

“客家山歌”由歌词和音乐两大部分组成。其歌词属口头民间文学，与古代的“竹枝词”极为近似，基本上为七字一句，四句一首。语言丰富，通俗易懂，生动形象，情深意切，反映了当地的风土人情，具有浓郁的乡土气息。在体裁上，分传统山歌、革命山歌和新山歌等；在艺术上，继承和发扬了我国《诗经》十五国风的优良传统，常用“赋”、“比”、“兴”和双关、对偶、比拟、夸张及排比等艺术修辞手法，用来描绘和刻画人们各种复杂的心理和思想感情，表现丰富的生活和斗争，它是劳动人民创造和智慧的结晶，是祖国艺术宝库中一颗璀璨的明珠。

“客家山歌”的歌词，内涵丰富，它与客家人的历史渊源、生活环境、文化意识和民俗风情等分不开。客家民系，历史上是个比较流动的群体，从南渡开始，进而辗转各地，在频繁的迁徙中，一方面继承和保留了古汉族文化的优秀传统（如兴教育、好学问、爱国家、讲伦理、重道义、讲礼节等，在客家语言中亦含有丰富的古汉语成份）。在另一方面，又抛弃了古汉族的一些陈规陋俗（如妇女缠足、男女不平等）。当然，在长期的辗迁过程中，也在不断地吸收各地区和各民族的优秀文化与习俗，逐步地形成了自身特有的文化——客家文化。

客家人的文化生活与风情，大都融化和渗透在山歌中，故“客家山歌”实际上是一部客家人历史文化和劳动生活的真实写照。由于各地的客家人社会背景、生活环境和民俗风情不同，故内涵丰富而多彩。下面着重从三方面来谈。

一、传统山歌

在传统山歌中，有的反映了旧社会劳动人民的苦难生活。如闽西山歌：“头一冤枉是工农，着个衫裤补千丛（层），三餐食个蕃薯饭，住个屋子净孔窿。”“木匠师傅篾缚床，做衫师傅烂衣裳，泥水师傅冒（没有）屋住，耕田之人空米房。”上述两首山歌，十分形象和深刻地描绘出旧社会劳动人民的痛苦生活和辛酸血泪。

有的反映了封建社会伦理道德对妇女的束缚、压迫和摧残，如粤东山歌：“十八娇娇三岁郎，晚晚爱侄牵入房，镜子面前照一照，唔知是仔还是郎。十八娇娇三岁郎，睡目（觉）爱侄揽上床，唔系看你爷郎面，三拳两脚打下床。十八娇娇三岁郎，半夜想起痛心肠，等得郎大妹又老，等得花开叶又黄。等郎妹子正孤凄，等得郎大妹老哩，等得叶浓花又谢，等得月圆日落西。”上述山歌，充分反映出等郎妹[①]的内心苦楚和无比愤恨。又如粤东山歌《寡妇苦》[②]：“十五唔敢看月光，过年唔敢着新装，心中有话无人讲，一生孤枕守空房”；“六月难过当昼日，守寡难过五更深，唔想贞节牌坊树（竖），只愿嫁郎结同心”。在旧社会无论是“等郎妹”还是“寡妇”，她们都是封建社会的牺牲品，是封建礼教套在妇女身上的精神枷锁的表现。山歌真正道出了旧社会妇女的内心世界和对旧社会的抗诉。

有的是直接反对封建势力，反对压迫的，如粤东山歌：“乾隆登基古怪多，副榜老爷禁山歌，世上山歌禁得绝，你个县官台难坐。”“砖砌墙头层数层，唔怕祖宗家法狠，十枚钻子九枚顶，一身钻烂情唔断。”从这些山歌的字里行间，不难看出劳动人民和封建势力的斗争是何等尖锐和激烈。

有的是反映劳动和爱情，这类山歌内容特别丰富，涉及面广，大致可分如下七类：1. 诘问类（如发问、拒绝）；2. 赞慕类（如思求、身世）；3. 相思类（如失恋、相思、遣责、安慰）；4. 相爱类（如条件、初恋、热恋）；5. 送别类（送郎、送妹）；6. 思别类（思别、感叹、嘱咐）；7. 其他（如引歌）等。[③]

---

① 等郎妹：从小由她的父母把她卖给先没有配偶的人家，或是“指腹为婚”者。

② 寡妇：这里指两种情况，一是指“金罂嫂”（昔有女孩，父母与人指腹为婚，夫胎死腹中，仍被迫成亲，守寡一生，故名）；二是指丈夫死了以后，不准再嫁人而守寡一生。

③ 上述分类，摘引自《梅州风采》情歌简介——作者注。

由于情歌特别多，这里只能精选部分具有典型性或代表性的山歌。如：“入山看见藤缠树，出山看见树缠藤，树死藤生缠到死，树生藤死死也缠。”“新打戒子九连环，一个连环交九年，九九还归八十一，还爱同妹十九年。”这些山歌充分表达了青年男女诚挚和忠贞不渝的爱情，又如：“买梨莫买蜂咬梨，心中有病无人知，因为分梨故亲切，谁知亲切转伤梨。”① “同妹隔山又隔河，相思不见泪沱沱，他人若问相思苦，泪花却比浪花多”这些山歌，反映了亲人相思和离别之苦情。再如：“妹在塘边洗衣裳，手拿擂槌眼看郎，擂槌打在妹手上，只怨擂槌唔怨郎。”“妹在那排郎这排，妹砍芒杆郎砍柴，芒杆丢来还过得，目箭丢来割死侄？”② 这是劳动情歌，在山歌中数量最多。

有的是反映客家人的民俗风情，它包括衣食住行、婚丧嫁娶、农时节令、宗教迷信及生产和生活等方面。

1. 反映在衣、食、住等方面的山歌。如：“十月来着汤坑机③，假意热情侄也知，黄酒来充甲酒卖，好歹吞在侄肚里。”“两丈八布做要衣④，钩针密缝连到你，你今来讲断情话，单重马褂妹无理。”“麻花手镯扭丝缠，缠了一层又一层，妹子好比雪豆样，叶黄根死死也缠。”“新打耳环胡椒花，交了耳环交绉纱⑤，向妹交情交几次，交到河里无水下。”上述山歌，是反映了客家人的衣饰穿戴的一部分。又如：“妹会起火煲过来，四盘八碗摆满台，香菇鱿鱼爱多放，芹菜蒜子莫搭来。”“松树头下剐鱼生⑥，郎话酸来妹话甜，柬好鱼生爱酸醋，柬好阿哥爱妹行。”这两首山歌，反映了客家人旧时习用四盘八碗作宴席及喜好的菜式。再如：“割蓄爱割老草头，做屋爱做走马楼，连妹爱连人家女，被人捉到无对头。”“自家有谷侄唔量，情愿担箩出外乡，三堂四栋（横）侄唔爱，甘愿住郎烂屋场。”“新做大屋四四方，做了上堂做下堂，做了三间又两栋，同妹爱廊唔爱廊。”山歌中所指的走马楼、三堂四栋、廊等，均属客家民居建筑的一种形式。

2. 反映婚、丧、嫁、娶方面的山歌。如：“一家女儿做新娘，十家女儿看镜

---

① 黄遵宪山歌。

② 目箭：即眼拐、眼线，目光如箭也。

③ 汤坑机：即汤坑出产的苦麻夏布。

④ 要衣：即长衫。

⑤ 绉纱：客家妇女用绉纱做的头巾。

⑥ 剐鱼生：用生鱼片蘸酸醋、芥辣饮食。

光，街头铜鼓声声打，打着心中只说唧。”[①]“割草爱割老草头，做屋爱砌石檐头，嫁郎爱嫁老实伯，唔会贪花到处游。”又如：“妹子同哥糖咁甜，因为家贫娶唔成，谁人敢来取相好，石壁搞到变龙潭。”再如：“大伯阿叔来烧香，扫净厅下摆佛堂，请到和尚吹鼓手，七七修斋做道场。做便灵屋买便箱，剪了纸钱送偃郎，和尚师傅招魂转，香炉水碗妹来扛。”

3. 带有宗教迷信色彩的山歌。如：“郎有真心妹有情，两人牵手拜神明，当天烧香来发誓，永久千秋唔断情。”“送哥送到观音宫，观音娘娘带笑容，烧香点烛拜三拜，保佑偃郎爱顺风。”由于客家人主要的宗教信仰是佛教，这方面在山歌中也有较充分的反映，而其他的信仰——如道教、基督教等的反映就不多见了。在迷信方面（如信仰神仙鬼怪、风水占卜、流年八字、时运命运等宿命论）的山歌，也有一部分，如：“想讨（娶）老婆想到癫，上求神明下问仙，神明话偃唔使急，仙姑话偃下半年。”再如：“十想娇容又一年，不见情妹到面前，命里都讲有双对，今日点火烧流年。”[②]“偃劝妹子莫多疑，莫嫌阿哥得运迟，腊蔗想长多一节，花开有日运有时。”

4. 反映农时节令的山歌。如：“正月做田讲落秧，唔到夏至禾唔黄，阿妹好比早禾谷，节气唔到唔登场。”“二月下秧唔算迟，总爱六月好天时，唔怨妹子年纪大，只怨阿哥出世迟。”又如“长工歌”等，都是从正月唱到十二月，几乎各个节气都包含在内。

5. 反映劳动生产方面的山歌，涉及面很广，如纺纱、织布、烧窑、打石、泥水、木匠等各行业工种，几乎都有山歌。如：“山上布惊开蓝花，做完田事转外家，听到阿哥无衫着，三更半夜就纺纱。”又如：“三月绩苴三月三[③]，苴子汆来布爱赓[④]，苴子正爱上‘南机’，又爱踏板过青明。”“四月绩苴禾苗长，叔婆赓布系紧张，织出苎布圩上卖[⑤]，换来白米度饥荒。”再如：“哥在高坡打石头，妹在坡下来掌牛，石头打在牛背上，看妹抬头唔抬头。”

6. 反映生产工具、生活工具、交通工具等方面的山歌也是不少的。如：“自从同妹断了情，一日到暗都精神，犁耙辘轴亲手驶，田细唔曾请过人。”又如：“米筛筛米簸箕裁，米系心肝壳系偃，自细包你都咁好，一上砻甑就丢偃。”

---

① 黄遵宪山歌。

② 流年：即相命先生给迷信者写下一生祸福的命纸。

③ 绩苴：把苎麻皮破碎搓成单线。

④ 赓：即织布。

⑤ 苎布：即夏布。

除以上反映客家民俗的山歌外，尚有杂歌（如“叠字歌”、“虚玄歌”、“古怪歌”、“骂歌”、逞歌”、“猜问歌”、“耍歌”），还有用拆字、组字及用地方、物名、药名、数字等编成的山歌，这些均属传统山歌的一个组成部分。

二、革命山歌

革命山歌是指第一次大革命时期、土地革命战争时期、抗日战争时期及全国解放战争时期的山歌。这历史时期山歌随着革命事业的进展也得到发展，更展示出它的功能，可以说革命斗争赋予山歌新的生命，反过来山歌也给革命事业起到宣传和推动的作用，闽、粤、赣三省大量的山歌都可以证明这一历史事实。这一历史时期山歌较多，简介如下。

1. 大革命时期的山歌，如：“天上乌云墩实墩，长乐造反李正春，打城就有你坝七，杀官就有缺嚎唇。”此歌流行于广东五华和丰顺县八乡山一带的根据地。

2. 第二次国内革命战争时期的山歌，在闽、粤、赣三省的苏区都十分丰富，特别是赣南，当时是革命的中心，如红都瑞金，模范县兴国和其他根据地的群众，运用山歌来宣传群众，鼓舞群众，配合当时的革命斗争，在“扩红”运动中，还出现了“一首山歌三个师”的佳话，这说明山歌对革命事业所起的作用是不可低估的，象《炮火声来战号声》就是当时代表性的山歌：“哎呀嘞！炮火声来战号声，打只山歌亲人听，快与敌人决死战，活捉老蒋何应钦。哎呀嘞！山歌来自兴国城，句句喂来感动人，临行嘱咐偓记住，一定多多杀敌人……”①

闽西也是老苏区，特别是上杭县才溪乡（当时被誉为中央苏区模范乡），妇女们几乎人人都是山歌手，才溪革命老妈妈王秋莲同志，当年就是用山歌动员和欢送丈夫当红军的，如《送郎当兵歌》，在当时的苏区群众，几乎人人都会唱。“送郎房门前，劝郎当兵莫贪钱，金钱主义要打破，革命才有出头天。送郎房门边，劝郎当兵心要坚，耐劳忍苦去革命，莫要一心想娇莲……”②

粤东的丰顺县八乡山，当时也是革命根据地，流传在丰顺、饶平一带，具有代表性的山歌如：“一条大路曲弯弯，一直通到八乡山，东江工农齐暴动，杀绝白匪到时间。你莫怨来你莫愁，自有春光在后头，革命成功分田地，烂屋烧掉住洋楼。”

3. 抗日战争时期，也有山歌，如《抗日救国保家乡》，是当时具有代表性的

---

① 歌词有六段，以上节选其中两段。

② 歌词有八段，以上节选其中两段。

山歌：“日本鬼子野心狼，想亡中国逞疯狂，三七年间七月七，芦沟桥边动刀枪。卖国求荣蒋匪帮，消极抗日想投降，日军一来佢就走，丧失几多好地方。共产党来真英明，眼看国土陷沉沦，领导人民来抗日，莫被日寇来欺凌。全国人民意志坚，怒气直冲九重天，坚决跟着共产党，抗日救国保家乡。”

4. 第三次国内革命战争时期（即全国解放战争），各地也有许多山歌，如《八乡十唱》[①] 就是这一时期斗争的反映：“三月八乡好风光，石榴花开漫山岗，各乡来了抗征队，退租退息大提倡。退租退息大提倡，组织民兵保家乡，穷人翻身入农会，分田废债共商量……”当然，这一时期除革命山歌外，仍有大量情歌。

三、新山歌

新山歌是指解放后（1949 年 10 月至今）的各个不同历史阶段的山歌，由于社会主义革命和社会主义建设，大大地鼓舞了人民群众的斗争和生活，创作了许多动人和富于艺术生命力的新山歌，如：“山上无树变荒山，河里无水变沙滩，如果不是共产党，偓兜样得有身翻！共产党来恩情长，唔知何处开言章，好比鲜花千万朵，朵朵红来朵朵香。”劳动人民对于翻身解放的喜悦和对于党的恩情都通过山歌强烈地表现出来了，又如：“社会主义幸福多，男女老少唱赞歌，党的恩情唱不尽，千年万载记心窝。”再如：“行里小路心寒酸，行上大路心里欢，社会主义是大道，前程远大又平宽。”这些山歌都从正面来歌颂党和社会主义，当然也有许多是从侧面来反映和歌颂社会主义建设和各项方针政策的山歌，这里就不再赘述了。

解放后的情歌，不但继承了传统，而且不断出新，既富于诗意，又富于浪漫主义色彩，如：“风吹绿水闪绿光，姑娘阵阵洗衣忙，一片花衣映绿水，好象彩云落池塘。”“日头落山步步低，收了田工郎等偓，青草池边去洗脚，水中照影并肩排。”这些山歌情景交融，极富诗意。再如：“月亮灯光当太阳，田间工地当战场，落雨淋身当洗澡，污泥染发当梳妆。白天野外当食堂，黑夜树下当眠床，不辞劳苦为增产，合力齐心抢插秧。”这是一首极富于浪漫主义色彩的山歌。

综上所述，客家山歌的确是十分丰富多彩，正所谓“无事不成歌，无物不成歌”这话也可说概括了山歌的内涵吧！

---

① “八乡十唱”：这首歌曲原有十段，1948 年春发表于《团结报》，作者丘菲。

“客家山歌”不仅内涵丰富，而且具有一定的历史和文化价值。

“客家山歌”是客家文化代表之一，它在历史发展和社会变革进程中，都能起到积极的作用，其价值是多方面的：

1. 从社会历史发展过程中来看

客家山歌在各个不同的历史时期，均有它特定的社会功能和影响。在传统山歌中，就有大量的反对封建统治、反对压迫、反对迷信和争取自由平等的山歌，它与封建社会展开了不可调和的斗争；在革命山歌和新山歌中，它更直接地为革命事业和社会主义建设服务。在当年“扩红”运动中出现的“一首山歌三个师”的佳话，正说明了山歌的作用和价值。

2. 从文化艺术方面看

客家山歌继承和发扬了我国《诗经》十五国风的优良传统，语言丰富，生动形象，并含有大量的古汉语，它对于客家历代诗人等也有很大的影响。如晚清著名爱国诗人黄遵宪（客家人），在他的《人境庐诗草》中，就曾辑录当地流传的山歌九首，如“买梨莫买蜂咬梨，心中有病无人知，因为分离故亲切，谁知亲切转伤离”①，就是其中的一首。作者在题记中，对山歌作了高度的评价：“十五国风妙绝古今，正以妇人女子矢口而成，使学士大夫操笔为之，反不能尔。以人籁易为，天籁难学也。余离家日久，乡音渐忘，辑录此歌谣，往往搜索枯肠，半日不成一字，因念彼岗头溪尾，肩挑一担，竟日往复，歌声不歇者，何其才之大也。”黄遵宪除辑录山歌外，也直接写山歌或与山歌接近的《新嫁娘诗》和用“竹枝词”的形式而写了大量的诗篇，从这里可以看出作者对民歌的继承和发展，同时，也可看到民歌和传统诗歌对作者有较大的影响。又如太平天国首领洪秀全（客家人）的诗文中，大都是通俗和口语化的七言韵文，这与客家山歌的形式极为相似，在文字上也大量地运用了客家方言俚语（客家语言），这说明客家山歌和客家语言，对太平天国的影响也是明显的。

3. 从民俗方面看

客家山歌凝聚了千千万万客家人的智慧和才能，是客家人的历史文化、劳动生活和民俗风情的缩影，透过它，可以看到这一民系（群体）在历史进程中的变化和发展，看到其丰富的文化和多彩的风情，这对研究祖国历史文化和民俗等都有一定价值。

---

① 黄遵宪山歌。

4. 对世界文化的影响

随着客家华侨流布于世界60多个国家和地区，他们把祖国文化艺术——客家山歌，带到了异国他乡，从而丰富了当地文化，传递了各国人民的友好感情，随着文化艺术代表团的不断出访，使海内外文化得到交流和发展。

以上几点，我认为是客家山歌的主要价值所在。

（原载《星海音乐学院学报》1992年第2期）

“广东汉乐”不是源于潮州汉剧中的器乐曲牌而是源于“中州古乐”

丘　煌

《中国大百科全书·音乐舞蹈》1989 年 4 月版中有关“汉乐”的条目释文，对汉乐的源流、沿革、定名、组合形式都有不确切之处。为了对历史负责，以免误导人们对汉乐的源流与沿革的认识，我在此提出一些看法，与原作者高厚永及有关的出版单位共同商榷。为便于大家分析，现将《中国大百科全书》有关汉乐的条目释文原文抄录如下：

汉乐：中国传统器乐之一，由潮州汉剧中的器乐曲牌发展而来，原称为“外江弦”，到 20 世纪 20 年代，改成为“汉乐”（即汉调音乐）。流传在广东、江西、福建、台湾等地以及东南亚一带华侨中间。

汉乐分“和弦索”、“清乐”及“锣鼓吹”、“中军班”数种。和弦索是指用小二弦领奏，由月琴、琵琶、椰胡、三弦、笛子等乐器演奏的丝竹乐形式；清乐是指用筝、琵琶、椰胡 3 种乐器演奏，俗称“三件头”的弦索乐形式；锣鼓吹是由唢呐主奏，再加打击乐器梆子、摇板、鼓、苏锣、小锣、钹、碗锣、乳锣等，属于吹打乐形式；中军班属于仪仗乐队，受雇于婚、丧、喜庆等场合。演奏时多则 20 余人，少则 2、3 人，属于鼓吹乐形式。

通常所说的汉乐，以和弦索与清乐更具代表性，这类音乐以淳朴优美、典雅大方见长。一般所奏乐曲均为汉剧音乐中的传统曲牌。如《傍妆古》《小桃红》《柳摇金》《小梁州》《北正宫》《万年欢》《到春来》《水龙吟》《串珠帘》《百家春》等。在 30 年代，汉乐演奏十分兴盛，百代唱片公司曾为广州、汕头的演出团体录制唱片《出水莲》《绊马索》《寒鸦戏水》《串珠帘》等曲目。中华人民共和国建立以后，中国唱片社

又为大埔新生木偶剧团、广东汉剧院等团体灌制了《翡翠登潭》《出水莲》《薰风曲》《嫁好郎》等曲目的唱片。

（高厚永）

我把以上条目释文的主要错误，在下面作分类阐述：

1. 条目释文把“汉乐”解释为“潮州汉剧中的器乐曲牌发展而来”的乐种，此论是错误的。“汉乐”与“汉剧”本是两种各自独立、互不相干的艺术品种，我把这两种艺术的内容及源流简单介绍如下：

（1）“汉乐”（现称“广东汉乐”），主要由三大音乐品类组成：

第一类“儒乐”（即儒家音乐），又称“丝弦乐”、“国乐”、“中州古调”。曲调分“大调”和“串调”两种，曲目当前有据可查的有 264 首（根据大埔县文化局出版的《广东汉乐三百首》）；二人以上合奏，客家人称为“和弦索”。此种音乐源于“中州古调”，是古代文人雅士所操练的乐种；演奏乐器以筝、琵琶、椰胡、洞箫、头弦、弹拨乐器等为主，多在室内演奏，可以称为“中国的室内乐”。

第二类“中军班”音乐，又称“吹打乐”、“打八音”，以唢呐为主奏乐器，配以其它弦乐和独具特色的汉乐打击乐器。当前有据可查的曲目有 39 首（根据大埔县文化局出版的《广东汉乐三百首》）。此种音乐是源于古代宫廷仪仗性音乐，以后流落民间，为民间婚、丧、喜庆场合所雇请。解放前粤东、闽西客家地区到处都有这种职业化或半职业化的“中军班”班社。

第三类“粤东民间音乐”。这些音乐原来并非属于汉乐，而是在汉乐流传到粤东后的漫长历史中，逐渐融合进去的。其内容包括：①“小调”，这些小调大部分是全国流行的，如《一枝花》《玉美人》《孟姜女》《卖杂货》等；②“佛曲”，如《碧莲池》等；③“汉剧吹唱”，是以唢呐模仿人声吹奏汉剧唱腔和道白，如《二进宫》《双扶船》等。

以上汉乐包括的三种品类，本来也是各自相对独立的，只是到 20 世纪初，由于艺人的串班活动，才逐渐互相吸收，融为一体。“汉乐”之名在 20 世纪 30 年代，只是指“丝弦乐”类，到了 1962 年，“第一届羊城音乐花会”之时，由于当时被人称作“客家音乐”的“丝弦乐”、“中军班”同台演出，专家们观后，经研究，为溯其源才一并冠上“广东汉乐”之名。在以后搜索的资料也可以证实这个观点，如 20 世纪初的著名汉乐大师何育斋先生整理的手抄汉乐曲谱（工尺谱），冠有“中州古调”之名。当时中央音乐学院的副院长赵沨，在 1962 年

"第一届羊城音乐花会"上，听完广东汉乐的演奏之后是这样评论的：

> 在广东"客家人"居住的地区，流传着一种音乐，过去，人们称之为汉调、中军班、丝弦，现在被称为广东汉乐。这种音乐有着悠久的历史和丰富的曲目，值得我们珍视。据说，这种音乐是从我国中部河南地区流传过去的，演奏这种音乐的老艺人们，说，他们使用的手抄乐谱上还写着"中州古调"的字样。"客家人"便是宋朝末年从北方迁居到广东的，他们也带去了这种音乐。如果真是这样，我们可以从现在流传的广东汉乐里，看到宋代音乐的面目，这将是一件具有重大意义的事。广东汉乐从北方传而来的佐证，第一，他们演奏的古筝曲和目前流行于河南一带的古筝乐曲，在风格上有着明显的类似。其次，中州汉乐中传统的曲目之一有《崖山哀》一曲，据说内容是抒写对中原的怀念之情的。
>
> （原载《人民音乐》1962 年第 9 期）

（2）"汉剧"即广东汉剧，原称"外江戏"，是以西皮（又称北路）、二黄（又称南路）为主要声腔的皮黄剧种，舞台语言沿用"中州音韵"。外江戏源于湖北汉剧的"荆河派"（现称荆河戏），约在乾隆末年流入粤东兴梅、潮汕地区（据肖遥天先生《民间戏曲丛考》及大埔县博物馆保存的乾隆年间罚戏禁碑）。其艺术形式主要是唱、念、做、打，剧目主要是以各朝的历史故事为主，伴奏的弦乐俗称"三件头"（即头弦、月琴、三弦），伴奏用的曲牌原来并不多，与全国皮黄剧种大同小异。据著名汉乐师罗琏及已故汉剧老艺人罗恒报等说，汉剧与汉乐互相吸收借用，是 20 世纪二三十年代开始的。当时汕头有很多汉乐班社，如"公益国乐社"、"以成国乐社"等。他们在和弦索之余，还兼唱些外江戏以助兴。后来又吸引了一些外江戏艺人到汉乐社来清唱汉剧，如钟熙懿、丘赛花、李光华等。此后他们互相串班，活动频繁。汉乐爱好者赖宣（梅县松口人）首先串班参加外江戏班的演出和伴奏，而且带去了汉乐中使用的"角胡"（用竹制八角形的琴筒，演奏时用双膝关节处夹住琴筒，发音清脆，近似旦行发音。此种乐器还是汉乐名师饶淑枢从广州传回来，加以改革制成的，以后广东汉剧称此乐器为"提胡"）。以后他们就把广东汉乐的一些串调等曲牌穿插在唱腔的空隙之间，这种形式就逐渐固定了下来。广东汉乐在广东汉剧中正式作为烘托剧情的"情节音乐"大量使用，还是在 1950 年后。罗琏、饶淑枢、罗九香、余敦昌、范思湘等汉乐家先后参加汉剧团乐队之后，才把丰富的广东汉乐曲牌作为烘托剧情的间

奏音乐。以上论点我可以提供三个证据：其一，年已古稀的汉乐师罗琏，是30年代就在潮汕汉乐社活动的汉乐爱好者，现已退休，住在大埔县城，他可以作为见证人；其二，可以查考30年代百代唱片公司在汕头录制的外江戏“老三多”、“新天彩”、“荣天彩”班所演唱的唱片，当时汉剧的伴奏，弦乐也仅有“三件头”；其三，广东汉剧的鼻祖“湖北汉剧”一向来都没有像广东汉剧目前这样丰富的伴奏曲牌。1962年，湖北武汉市汉剧院院长陈伯华、副院长李罗克来广东梅县与广东汉剧院交流，他们观看演出后，对广东汉剧吸收广东汉乐作情节音乐、烘托剧情起到很好的效果很感兴趣，而且还主张湖北汉剧以后也应采取这种方法，以加强戏曲艺术的感染力。

综上所述，“广东汉乐”与“广东汉剧”原来是两种互不相干的艺术品种，是在20世纪二三十年代，由于汉乐师与外江戏（汉剧）艺人互相串班活动，才导致汉剧吸收了一些汉乐曲牌，从而丰富了汉剧的音乐表现力，而绝非汉乐脱胎于潮州汉剧音乐曲牌。作者高厚永，就在“汉乐源流”这一主要问题上搞错了。

2. 条目释文中说，汉乐“原称为‘外江弦’，到20世纪20年代，改称为‘汉乐’（即汉调音乐）”，我认为此说也不确切。原称汉乐为外江弦者，仅是潮州少数人为了区别于潮州音乐而冠以“外江弦”的称谓，而20世纪20年代，汉乐的主要两大类即“儒乐”和“中军班”还是泾渭分明的：儒乐班社主要是演奏丝弦乐曲（即大调、串调）为主，各班还有各自的名字，同时冠以“国乐”之名，如：汕头的“公益国乐社”、“以成国乐社”，大埔的“同益国乐社”、“同艺国乐社”、“保定国乐社”，新加坡的“余娱国乐社”、“陶融国乐社”、“客属总会国乐部”，马来西亚的“大埔国乐团”，泰国的“肖戛玉国乐社”等；“中军班”则主要是以演奏唢呐曲牌配以大锣鼓和打八音为主，专为民间婚、丧、喜庆所雇请。班社的名字多以班主的名字代之，如大埔的“李兰田”班、“李芝田”班、“罗娘德”班、“余述先”班等。只是到了1962年“第一届羊城音乐花会”之后（当时儒乐与中军班同台演出，儒乐演奏以罗九香、罗琏为主，中军班演奏以王光丕、余敦昌为主），经与会专家们研究，认为此乐种较完整地保留了“中州古乐”的风格和形式，而又吸收了粤东一些民间音乐，因此才定名统称为“广东汉乐”。

综上所述，“广东汉乐”是1962年“第一届羊城音乐花会”之后，对粤东客家地区流传已久的几种音乐品类“儒乐”、“中军班”、“佛曲”、“小调”、“汉剧吹唱”的总称，并非潮州汉剧曲牌发展而成的乐种（潮州汉剧即是广东汉剧，是皮黄或称南北路为主要声腔的剧种）。

3. 释文关于“汉乐分类”也不确切。文中说：汉乐分“和弦索”、“清乐”及“锣鼓吹”、“中军班”数种。

其实汉乐按其源流、内容和特点可分三大类，即“儒乐”、“中军班”与“其它”（包括小调、佛曲、汉剧吹唱）。严格地说，“其它”部分不属于汉乐，它并非源于中州的音乐品种。其实汉乐指的是“儒乐”和“中军班”，而其中“儒乐”更具代表性。“和弦索”、“清乐”即是“儒乐”包含的内容：“和弦索”是指二人以上合奏的俗称；“清乐”是指六十八板的大调，如《昭君怨》《西调》《崖山哀》等。

释文把“锣鼓吹”与“中军班”分类，而实际上“锣鼓吹”是中军班数种配器形式之一。“中军班”是婚、丧、喜庆的仪仗性音乐，因此就根据不同的场合用不同的配器，如在“迎神”、“赛会”、“送葬”的行进中，便在配器上加进大锣大鼓，随着进行的节奏吹打，更增添场面的热烈气氛，因此称为“锣鼓吹”。（大埔河西地区，过去也有人把“中军班”与“锣鼓吹”加以区分的习惯。）

综上所述，“和弦索”、“清乐”只是儒乐演奏形式和乐曲分类的名称；“锣鼓吹”只是中军班在不同场合下的一种配器和演奏形式。

4. 释文中把“和弦索”的领奏乐曲称作“小二弦”，而我们广东汉乐的领奏乐器，在40年代前称“吊规子”，以后又称作“头弦”。头弦与二弦两者之间不仅名称不同，而且构造规格、音色和定弦都有差别。虽然头弦与二弦外型相似，但头弦的杆比二弦的短，筒比二弦的小，而内空则比二弦的大，因此发音比较粗犷；二弦发音则比较尖细。头弦定弦是五度关系；二弦是潮州音乐的主弦，其定弦是四度关系。因此说汉乐的领奏乐器不叫“小二弦”而是叫“头弦”。过去潮汕有很多汉乐班社，他们演奏汉乐时，有的人可能也使用二弦代替头弦，但他们定弦必然也使用五度关系定弦，才会有汉乐的风格。否则以四度关系定弦演奏汉乐，由于汉乐与潮乐的定弦和音律不同，加上头弦与二弦音色的差别，即使同样演奏汉乐曲调，但奏出来的效果，必然就是潮州音乐的效果。目前已有很多汉乐曲调被潮乐吸收，如《寒鸦戏水》等，但通过潮州音乐的音律和二弦的定弦与音色特点，演奏出来的音乐效果就成了十足的“潮州音乐”。

5. 释文中有一段是这样写的：“通常所说的汉乐……一般所奏乐曲均为汉剧音乐中的传统曲牌，如《小桃红》《万年欢》《到春来》《柳摇金》等。”这一论点把事实完全颠倒了，恰恰相反，是广东汉剧吸收了广东汉乐的《小桃红》《万年欢》《到春来》《柳摇金》等曲调，这些曲调并非汉剧的传统曲牌。这问题可以查考皮黄南北路声腔诸剧种，如闽西汉剧、赣南东河戏、湖南祁剧、常德汉

剧、湖北荆河戏，便可证实目前广东汉剧所用的情节音乐曲目，并非汉剧原有的音乐曲牌，而是广东汉剧到了粤东后才吸收了广东汉乐的曲牌。即使到目前为止，广东汉剧所吸收的汉乐曲牌也是很有限的，常用的也不过几十首，而广东汉乐目前有据可查的曲目就有300多首。

综上所述，广东汉乐并非潮州汉剧音乐曲牌发展而来的乐种。20世纪初的汉乐师，绝大多数从未入过外江班（汉剧），如著名的汉乐家何育斋、饶托生、饶碧初、李伯群、何少卿等，而汉乐名师罗琏、余敦昌、饶淑枢、饶从举、罗九香、管石銮、李德礼等，也都是1950年以后才陆续参加广东汉剧团的。

（原载《星海音乐学院学报》1998年第1期）

客家山歌中的“花儿”

田耀农、张美声

客家山歌指的是在客家人聚居地区流行的山歌歌种。客家是汉民族的一个重要支系，据考证，客家人的祖先是西晋末年为逃避战乱而南迁的中原地区汉人。南迁的中原汉人与当地原住居民融合，大约在宋代末年，形成了客家人相对稳定的聚居区。客家人主要聚居在江西南部、福建西部和广东东北部的梅岭两侧和武夷山两麓的三角地区，聚居区内的客家人口约4000万。明清两代，许多客家人又从聚居区再迁台湾、广西、四川、东南亚诸国及北美地区。客家山歌既可以高亢明亮地独唱，也可以委婉低回地促膝对唱。不同场合的歌唱和不同渊源的曲调，使客家山歌异彩纷呈，以致吸引众多学者，或对其进行形态分析，或对其进行文化传播与变迁的研究。把客家山歌作为研究对象，也极大丰富了当前的民族音乐学研究。

一、客家山歌的形态分类

客家山歌的曲目众多，近年来，仅在江西、福建、广东三省的采集，先后至少已有2000首客家山歌付梓印刷。从已采集到的客家山歌的音乐形态看，客家山歌主要有宫、徵、羽三种调式类别。

1. 宫调式的客家山歌

宫调式的客家山歌比较少见，只是零星流布在粤东北、赣南和台湾地区。

2. 徵调式客家山歌

徵调式客家山歌主要流传在赣南地区，闽西和粤东北地区也比较常见。徵调式客家山歌的节奏比较自由、舒展，曲调高亢、明亮。徵调式客家山歌通常有一个呼唤性的“歌头”，用下滑音作乐句的收束，节拍和节奏比较自由，曲调高亢明亮，唱词一般是七言四句的“四句头”结构，但曲调则是上下句的结构。赣南客家山歌中这种四句唱词配上下句曲调的现象是比较普遍的，如瑞金东升的《上

园韭菜下园茄》①：

谱例 1　《上园韭菜下园茄》



《上园韭菜下园茄》的上下句结构还不太分明，似乎介于“四句头”和“上下句”之间的一种结构，蕴含着“上下句”向“四句头”转化变迁的迹象。而《唔晓细妹在哪条坑》②（谱例 2）则基本可以看作上下句的结构了。


谱例 2　《唔晓细妹在哪条坑》



赣县湖江的这首徵调式客家山歌《唔晓细妹在哪条坑》，在风格上同样高亢、自由，同样用上下句的曲调配唱七言四句的唱词，只是这首山歌的特征性旋法单

① 赣州地区文化局：《赣南民歌集成》，1983 年，第 90 页。

② 乔建中：《中国经典民歌鉴赏指南》（下），上海：上海音乐出版社，2002 年，第 47 页。

位略有不同，它不是上行五度框架而是双四度上行八度框架，即$\underset{\cdot}{2}-\underset{\cdot}{5}-\underset{\cdot}{6}-2$的特征性旋法单位。当然，并非所有的徵调式客家山歌都是上下句结构的曲调唱四句头的唱词，客家山歌中也有大量的徵调式曲调是“起—承—转—合”式的四句头结构。但凡是徵调式、上下句体的客家山歌，其特征性旋法单位往往是上行五度框架式或上行双四度八度框架式，其节奏、节拍都是比较自由的，其曲调是高亢明亮的；然而，这些特点在曲调是四句头式的徵调式客家山歌中却不复存在。所以，徵调式客家山歌具有上下句体和四句头体两种类型，而且这两种不同类型的客家山歌似乎各有自己的渊源和传统。

3. 羽调式客家山歌

羽调式客家山歌是最常见的调式，客家人聚居的各个地方都有羽调式山歌的流传，其中赣南兴国羽调式的客家山歌流传最为广泛。

从笔者所收集的曲例看，客家山歌主要有徵调式和羽调式两种调式体系。徵调式客家山歌又有两种不同的风格类型，一类是：具有上行五度框架或双四度上行八度框架的特征性旋法单位、四句唱词配上下句的曲调、自由的节奏节拍、宽广高亢明亮的音域和音色等特点；另一类是：具有下行五度框架的特征性旋法单位、七言四句唱词配以起承转合的四句体曲调、结构比较规整、旋律比较柔和流畅的特点。羽调式客家山歌的曲调和歌词在结构上比较一致，风格也比较接近，不同地方的羽调式客家山歌似乎遵从着某些共同的规律。

二、西北“花儿”与客家山歌的比较

“花儿”是我国甘肃、宁夏、青海三省区的汉、回、土、撒拉、保安、东乡、裕固、藏等八个民族间流行的一种山歌体裁。从“花儿”的结构、风格和传唱的地域来看，“花儿”通常分为“河湟花儿”和“洮岷花儿”两类。

“河湟花儿”指的是“流传在黄河及其支流湟水流域，即宁夏的西吉、海原、固原和新疆的昌吉等地区的‘花儿’”①。洮岷花儿是指“流传在甘肃洮河、岷县一带的‘花儿’，传唱者以汉族为主，洮岷‘花儿’的歌词一般为七言三句、四句或六句，与其他地方的民歌并无多大异处”②。“花儿”的唱词有许多是

① 乔建中：《中国经典民歌鉴赏指南》（下），上海：上海音乐出版社，2002 年，第 47 页。
② 同上，第 64 页。

两句为一个相对完整的意义段，由于用了大量的衬词、衬句，往往使其音乐结构有所扩展，扩展后的"两句体"在结构上已经比较模糊，但两句唱词"意义段"的所指内容并没有因为音乐结构的扩充而有所增加。多数"花儿"的曲调高亢明亮，节奏与节拍比较自由，通常用一个呼唤性的"歌头"。"花儿"主要用徵、商、宫三种调式，羽调式较少使用。上行五度（5̣ – 2）框架和上行双四度八度框架（5̣ – 1 – 2 – 5）特征性的旋法单位，为大部分徵调式花儿采用。徵调式"花儿"的这些特点与徵调式客家山歌有许多惊人的相似之处，现将河洲三令《不来是由不得我了》①（谱例3）和兴国山歌《打只山歌过横排》②（谱例4）试作如下比较。

谱例3 《不来是由不得我了》（河洲三令）



① 乔建中：《中国经典民歌鉴赏指南》（下），上海：上海音乐出版社，2002年，第46页。
② 赣州地区文化局：《赣南民歌集成》，1983年，第73页。

谱例 4 《打只山歌过横排》(兴国山歌)

刘承达演唱
沈洽、吴维文、彭墨文记谱



通过谱例可见,河洲三令与兴国山歌有着几乎一致的呼唤性歌头,并且有一个相同的徵音作同音反复的下滑音歌尾;在旋法或基本乐汇上二者也有相似的特征(相似的旋法单位或基本乐汇标有矩形符号)。河洲三令与兴国山歌的唱词在结构上也有相似之处,如:

河洲三令	兴国山歌
天气旱了水清了,	打只山歌过横排,
河里鱼儿见哟了;	横排路上石崖崖;
尕妹的跟前过来了,	行了几多石子路,
不来是由不得我了。	着烂几多禾草鞋。

二者都是七言四句的格式,但河洲三令比较自由,口语化更强一些,个人即兴编唱的特点较突出;兴国山歌是规整的七言四句格式,四句的起承转合分明,语言具有一定的推敲锤炼痕迹。当这两首唱词加上不同的衬词歌唱时,河洲三令与兴国山歌仍保持着某种共性联系:河洲三令的曲调是上下句结构的两句体,四句唱词用两个形态基本相同的上下句曲调歌唱,并且有着完全一致的"歌头"作引子;兴国山歌的曲调虽然是五句体的结构,但内含着上下句的架构,第一句和第二句可视为一个上句,第三句和第四句(用衬词"你几晓得同志格"作唱词)都结束在宫音上,可作为一个下句,第五句是下句的补充和扩展。

“河湟花儿”与徵调式客家山歌比较接近的曲例很多，再如河洲大令《上去高山望平川》①（谱例5）与闽西客家山歌《新做白衫白漂漂》②（谱例6）的比较。

谱例5　《上去高山望平川》（河洲大令）



① 乔建中：《中国经典民歌鉴赏指南》（下），上海：上海音乐出版社，2002 年，第 62 页。
② 冯光钰：《客家音乐传播》，北京：中国文联出版社，2001 年。

谱例6 《新做白衫白漂漂》



河洲大令是一首独唱性的“花儿”，曲调高亢明亮；漳平山歌是一首对唱性的客家山歌，曲调相对比较平稳，二者在情绪风格上有较大差别。尽管如此，二者的一些相似之处仍是比较明显的：首先，二者有许多相似旋法单位或基本乐汇（相似的旋法单位或基本乐汇标有矩形符号）；其次，二者的唱词都是七言四句体，曲调却都是上下句的结构。如：

河洲大令	漳平山歌
上去高山望平川，	新做白衫白漂漂，
平川里有一朵牡丹；	手拿雨伞路中摇；
看去容易摘去难，	你妹打扮到许俊款，
摘不到我的手里是枉然。	问你哪里去玩耍。

从音乐形态上看，“花儿”与徵调式客家山歌的部分曲目有着令人称奇的相似，如河洲二令《月亮偏西了》① （谱例7）和赣县山歌《唔晓细妹在哪条坑》（谱例2）就属于这类风格和形态都非常接近的曲例。

① 乔建中：《中国经典民歌鉴赏指南》（下），上海：上海音乐出版社，2002年。

谱例7 《月亮偏西了》（河洲二令）

朱仲禄演唱
建中记谱



“花儿”与徵调式客家山歌的诸多共性联系除了部分曲目在整体上的相似之外，更多的共性联系还在于二者上行五度框架和双四度上行八度框架的旋法单位或基本乐汇的使用，在于共有着呼唤性的歌头和徵音作同音反复后在下滑音上终止的习惯，在于七言四句体的唱词共同采用上下句结构的曲调歌唱等等方面，而且这些共性联系点往往都是二者曲调的核心或风格主体所在。虽然现在还不能断定徵调式客家山歌来源于“花儿”，但“花儿”与客家山歌一个在西北一个在东南，两地相隔数千公里，二者竟有许多相似之处确实是耐人寻味的，这类相同形态出现在异种民歌中的现象，也确实值得人们去思考和研究。

三、客家山歌源流的思考与假设

“花儿”是西北地区的一个跨民族歌种，汉、回、土、撒拉、保安、东乡、裕固、藏等八个民族共同用当地的汉语方言传唱。从语言上看，原初的“花儿”应是汉族民歌，在各兄弟民族的交往与交融中，“花儿”逐渐成为几个民族间情感交流和人际交往的一种重要方式。所以，“花儿”的原发地也应在今天“花儿”的盛开地，这一点或许可以从与之相邻的东南部陕北、晋北地区的信天游、山曲、爬山调等山歌歌种与其有着较近的血缘关系上得以证实，因为再向西北、西南的新疆、西藏的腹地，就再也难寻“花儿”的踪迹了。“花儿”的产地在学术上似乎已经没有多大问题，但徵调式客家山歌中的许多“花儿”基因究竟来自

何时何地，却是一个扑朔迷离的问题。

客家山歌顾名思义当是客家族群形成之后的产物，客家人作为汉人的一个支系学术界并无异议，但客家族群是何时形成的和怎样形成的问题，学者们却论争了100多年，至今仍未形成一致的意见。这些不同观点归纳起来主要有两点：

1. 客家人是中原汉人的南迁。

“客家”即外来客居之家，把某种人群称为“家”是汉语北方话的一个惯用语，如今的陕北还把观众称为“看家”，把演奏鼓乐的乐手称为“鼓家”，把请鼓乐班的雇主称为“主家”或“东家”。一般认为北方汉人第一次南迁始自公元310年的“永嘉南渡”，“永嘉”是西晋末期晋怀帝的年号，永嘉之前，中原地区出现了长达16年“八王之乱”，已迁居中原西北部的匈奴、羯、氐、羌、鲜卑等五个少数民族的首领先后率众起兵，打败晋军，并残酷地屠杀汉人。晋朝的官民为了逃生，就大量地逃亡至比较稳定的江南地区，这次汉民族的大逃亡史称“永嘉南渡”。北方汉族的许多士族、大地主携眷举家南逃，随同逃亡的还有他们的宗族、宾客、部曲等，同乡里的人也随大户南逃，随从一户南迁的往往有千余家，人口达数万之多。如《晋书·王导传》载：“洛阳倾覆，中州士女避难江左者十六、七。”南迁的中原汉人后因安史、黄巢之乱、宋高宗南渡、元人南侵，又多次再迁，直至赣、闽、粤边区才逐渐定居下来，最终成为“客家”，正是根据这些正史的记载和一些客家人族谱的记载，许多学者认为现在客家人的原住地是今天河南一带的中原地区。

2. 客家人是古越人的后裔。

持这种观点的学者们认为客家人并不是中原移民，而是由古越族人与中原流民相互混化而成的共同体；进而认为南迁的中原人与原住民相比，在数量上处于绝对的少数，所以，客家人并非中原人与古越人的融合，而是中原人被古越族人同化后保留了一些汉族文化遗存的族群。提出这一观点的主要依据是“语言”和“天足”。学者们认为：客家话的母语是闽粤赣三角地区的古越族语，客家话在当地叫“阿姆话”，“阿姆”就是母亲的意思，少数南迁的中原汉人与古越族妇女通婚，后代的语言、文化、习俗随母亲的民族，所以叫“阿姆话”，其中夹杂着一些中原古音，则是中原汉人带来的。客家妇女保持天足而不缠足，这与南方其他土著妇女，如畲族、瑶族、壮族等少数民族的妇女都保持天足的习俗是一致的，如果客家人是中原南迁的汉人，为什么会放弃对汉族妇女来说是非常重要的缠足习俗呢。

客家人究竟是南迁的中原人还是同化了少数中原人以后的古越族人，相信随着体质人类学研究的深入和人类基因辨别技术的提高，最终确定客家人血缘的一天不会遥远了。

徵调式客家山歌中“花儿”的遗存则在一定程度上支持了第一种观点。但是，客家山歌中的“花儿”现象似乎说明客家先民并不限于居住在河南一带的中原地区，他们可能有更广泛区域的居住地，至少还应包括今天与川、陕连接的西北部地区。鉴此，我们提出三点假设：

第一，“花儿”由西北而东南的传布路线。

今天“花儿”盛开之地在魏晋时期却是“土广人稀”的偏远地区。当时的统治者为了补充内地的劳动人手，招引或强迫西北部的少数民族不断内迁到黄河流域居住，内迁的少数民族主要有匈奴、羯、氐、羌、鲜卑，史称“五胡”。这些内迁的少数民族受到汉族官僚、地主的残酷剥削和奴役，生活十分艰难，他们与汉族人的矛盾也十分尖锐。西晋“八王之乱”时，他们被地方军阀利用，参加混战，并在混战中逐步建立起自己的武装，自公元294年起，少数民族的首领们先后在沁源、关中、广汉和汾河流域起兵，攻城夺地，残杀汉族官民。《晋书》等正史记载了破洛阳、攻长安时的大屠杀和中原汉人的大逃亡，实际上“五胡”起兵之初，就已经对自己住地的汉人进行了屠杀。西北地区的汉人早在“永嘉南渡”之前就已经开始了小规模的东迁和南迁，汉人的南迁由西北而东南，随着人口密度的增加，规模越来越大。早期南迁的汉人可能主要是甘、宁、陕、晋汉族原住民，最后才是河南士族的大迁徙。“花儿”主要是下层民众的歌唱形式，这些下层汉人多以部曲、家奴身份随士族大户南迁，最后也把“花儿”带进了赣、闽、粤地区。

第二，“花儿”由晋、陕西进再东流入赣闽粤。

据文献记载，今天“花儿”的盛行地魏晋时还是“土广人稀”的地区；直至隋唐以后，因汉人的不断迁入，人口才逐渐增多；从“花儿”的唱词多是七言四句的格式来看，似乎也应是唐以后的诗歌语言习惯。所以，“花儿”也可能是晋陕的汉人西迁甘宁青新以后形成的。这一点也可以从信天游、山曲、爬山调与“花儿”的近血缘关系上得以证明。“花儿”成形以后，大约是宋元之际，随南迁汉人进入客家山歌。

第三，信天游进西北成“花儿”，流东南化客家山歌。

以信天游为代表的晋、陕北部的汉族山歌在结构上的显著特点就是两句唱词为一个意义段，唱词的一个意义段用上下句的曲调歌唱出来。“花儿”的曲调基

本上是上下句的结构，但唱词更多的则是以七言四句为一个意义段，这就形成了由两个形态接近、类似于乐句的规模的曲调复合成一个比较长的上句或下句，使曲调总体上保持着上下句结构。但细分以后仍是四个分句，从而形成“起—承—转—承”的逻辑结构，它既有别于信天游的上下句，又有别于南方山歌“起—承—转—合”的“四句头”。徵调式客家山歌的情况与“花儿”类似，同样也是“起—承—转—承”这种扩展了的上下句结构。所以，与其说“花儿”进入了客家山歌，还不如说“信天游”向西北衍化成了“花儿”，向东南变形为客家山歌。“信天游”也因此成为“花儿”与徵调式客家山歌的共同母体。虽然“花儿”与徵调式客家山歌在形态上更为接近，但二者似乎不是母女而是孪生姐妹的关系。“信天游”不仅用上下句的结构向西北牵住了“花儿”，向东南连接着徵调式客家山歌；而且以上行五度框架和双四度上行八度框架的旋法构成单位或基本乐汇，把“花儿”与徵调式客家山歌连结成一个大的歌种体系。

徵调式客家山歌与“花儿”在形态上有许多相似之处，这种相似不是偶然和孤立的。二者的相似说明传统音乐跨地区、远距离传播的可能性。音乐文化在远距离的传播过程中，受地理人文的影响，必然有所变迁。音乐文化在传播中的变迁主要发生在音乐表层形态上的变迁，表层形态的变迁主要体现在节奏、节拍、曲调上的变化；音乐的中层主要指的是音乐内部结构和组织模式，在音乐文化变迁的过程中，中层的结构和模式相对比较稳定；音乐的功能和表达方式是音乐文化里层的核心部分，某种音乐文化在传播过程中，无论表层的形态和中层的结构发生如何变化，其功能和表达方式的核心总是保持不变的。徵调式客家山歌与“花儿”相隔数千公里，二者在形态表层上已有所变化，但二者的中层结构则保留着更多的共性联系；二者的抒发情感和人际交流的社会功用则是一脉相承的。

客家山歌是一个比较大的歌种，徵调式山歌只是其中的一小部分。“花儿”并非客家山歌唯一的源头，虽然现在还没有充足的证据论证二者的渊源关系，但客家山歌中的“花儿”现象至少展示了中国民歌的某种传播变迁规律。尽管我们对这个规律的认识至今仍然比较模糊，但只要集各地学者的智慧，对此进行跨学科、跨地区的系统性研究，相信揭示这一规律的日子是不会久远的了。

（原载《星海音乐学院学报》2005 年第 2 期）

广东汉乐活态传承及发展的现代视野

冯光钰

广东汉乐是一个历史积淀深厚、流传久远的著名传统乐种，不仅在岭南及全国各地影响深远，在海外，特别是客家人侨胞聚集区也享有盛誉。为了使这个乐种继续传承、更好传承，在与众多姊妹艺术的竞争中赢得更多的知音，须于现代性和全球化的视野中，去把握现代广东汉乐的命运。

2006年6月10日，在中国第一个“文化遗产日”，广东汉乐被国务院宣布列为“第一批国家级非物质文化遗产代表作”之一，标志着广东汉乐的发展进入了一个新的历史阶段。作为我国非物质文化遗产的传统音乐中的一个重要乐种，广东汉乐无论是现在还是未来，都应得到国家和社会的支持，不能完全由市场来决定其兴衰。它的主要目标，不是创造经济效益，唯市场马首是瞻，而是创造更多的代表我们时代水平的传统音乐。因此，对于广东汉乐来讲，一是政府要保护，二是社会要支持，三是自身要不断增强艺术活力，在活态传承中延续和发展。

一、活态传承：赋予广东汉乐鲜活的生命力

广东汉乐和我国许多优秀的民间音乐一样，作为口头传承的非物质文化遗产，首先反映在活态的传承上。活态传承的最大特点是以人为载体，传承人是活态音乐的创造者和传播者；离开了身怀绝技的传承人，活态音乐就难以为继。从广东汉乐又叫汉调音乐、外江弦、中州古乐等称谓便可看出，它与一千多年来客家民系由中原汉民迁徙到赣之南、粤之东、闽之西的广大客家地区的经历有着诸多的联系，广东汉乐与中原汉族音乐有着千丝万缕的关系。自西晋（公元265—316年）以来，中原移民在漫长的迁徙历程中，通过各地移民中的音乐能手用口头传承的方式把中原音乐源源不断地传播到客家地区，经过与当地原住民音乐的交融，演化成既有中原音乐韵致、又富有本土特色的汉乐。如果说，听得见看不

到的汉乐所汇成的无形的客家音乐文化是一条大河的话，那么由中原口头传播而来的音乐就是这条大河的源头。由于这种口传音乐缺乏曲谱记载，难以考察广东汉乐究竟产生于何时何地。要探寻广东汉乐之源，不仅是一个无法揭开的历史之谜，且对这个乐种发展的现实意义也并不大。

更为重要的是，长期以来，我们忽略了广东汉乐的一个重要问题：作为非物质文化遗产，广东汉乐一直保持着活态的传承形态；作为民间艺术，广东汉乐具有很强的民俗性、技艺性，是用人民群众的精神活动和思想感情构建的一部口头音乐文化史籍。这部活态的民间音乐之书，在漫长的成长历程中经常被冷落、处于自生自灭的状态，而没有得到应有的保护和重视。在长期流传过程中担当这一乐种承载者的民间乐手也常常是处于自发的状态，这是广东汉乐生存和发展至今的最真实一面。

作为活态民间音乐的广东汉乐，其口头传承的特点，第一就是个体化。虽然广东汉乐所包括的丝弦音乐、中军班音乐、八音、民间大锣鼓、小调及庙堂音乐等都是小型或中型乐队演奏形式，但操持头弦（俗称“吊龟子”）、椰胡、提胡、古筝、月琴、扬琴、琵琶、唢呐、苏锣、钹、梆子等乐器的民间乐手均是独立的个体，他们每个人都深藏绝活，以往多为自由组合，并无固定的职业班社。他们各人都发挥着自己的专长，显现出各自特有的技能，如客家筝就涌现了罗九香等著名独奏家。

第二个特点是，广东汉乐乐手在演奏时，常常在前人传授的基础上根据自己的领会加入个人的发挥，进行“第二度”再创作。他们或自由地对旋律加以变化，或在多种乐器声部结合中灵活地“配器”加花，或以某首合奏曲的音乐主题发展成独奏曲。

第三个特点是，广东汉乐已成为当地民俗活动、节日庆典、祭祖敬佛等场合不可或缺的重要组成部分。乐手们演奏的广东汉乐切入人民群众的日常生产生活中，乐手与受众是面对面的交流。演奏者满足听众的需求，演奏群众喜爱的乐曲，成为他们寻求“知音”的一个载体，是最贴近大众的民间音乐。

第四个特点，还体现在创作方式上。广东汉乐作为口传活态民间音乐，没有丰富的素材和灵感是创作不出动人的作品的，而广东汉乐的许多优秀乐曲都是直接来源于生活或受到历代音乐的启发而创作的。广东汉乐和其他口传姊妹乐种有一个共同之处，就是演奏者善于吸取各种民间音乐的养料，激发自己的创作灵感。从广东汉乐的众多传统曲目可以看出，不仅有随移民传入的中原各地音乐衍化而成的乐曲，也有吸取本土及各地民歌小调、戏曲及曲艺曲牌改编的乐曲。大

埔县广东汉乐研究会先后编辑出版的《广东汉乐三百首》(1982)、《广东汉乐新三百首》(1995)便充分展现了这种活态音乐的特征。如《安阳调》《巴山调》《小扬州》《京八板》《江西调》等，可悟出汉乐与中原音乐一定的内在联系；《九连环》《绣荷花》《放风筝》《银纽丝》《粉红莲》《采莲花》《花鼓调》《玉美人》《剪剪花》《采茶调》《卖杂货》《瓜子仁》等，则明显地是将民歌及戏曲腔调加以器乐化而成的广东汉乐乐曲。

可见，广东汉乐作为活态的民间音乐，具有很强的口传文化资源共享的创作思维特征。广东汉乐从来就是一个开放的体系，它通过移民文化传播与本土音乐融合，并在不断吸收古往今来各种民间姊妹音乐的过程中发展和丰富起来。广东汉乐的活态传承，赋予了这个乐种鲜活的艺术生命力。

二、保护关键：建立活态传承机制

广东汉乐的现状并不容乐观。在历史上，除了大埔是广东汉乐的主要流行区外，在粤东、闽西和赣南等客家地区均较盛行；而今，各地演奏广东汉乐的民间乐社已呈越来越少的趋势，广东汉乐的传播覆盖面也日渐缩小。造成广东汉乐不景气局面的原因，主要是由于文化投资少、传承人保护不力、后备力量匮乏、缺乏造血功能、专业队伍难以形成；此外，大型演出少，缺乏宣传力度，也使这个古老的乐种几乎处于封闭状态。广东汉乐与广东音乐（粤乐）、潮州音乐曾一度在岭南乐坛呈“三足鼎立”之势，然而，现在与粤乐、潮乐两个兄弟乐种相比起来，广东汉乐也许难成“鼎立”之一“足”。

像保护自然生态一样，我们也要提倡保护文化生态。作为非物质文化遗产的广东汉乐文化真正需要保护的是活态传承，使这个乐种能够具有活态传承下去的自我生存发展能力。

长期以来，广东汉乐与我国许多活态民间音乐一样，是单一的口传心授的传承方式，是由传承人的口头传授而得以代代传递、延续和发展的。在这一领域里，传承人是活态音乐的重要承载者和传递者，传承人的传承作用是非常明显的。因此，建立完善的传承机制及广东汉乐文化生态保护区，是保护广东汉乐的关键，是一项至关重要的措施，而寻找杰出传承人的工作，则是这项工作的重中之重。

说到对广东汉乐的传承保护的重要性，特别应当提及的是我国政府对非物质

文化遗产进行活态保护的重视。为了推动我国非物质文化遗产保护工作的全面开展，2005 年 12 月，国务院出台了《关于加强文化遗产保护的通知》的政府文件。在这个具有划时代意义、新世纪新阶段保护我国文化遗产的纲领文件里，中央政府分别对物质文化遗产和非物质文化遗产的保护工作各提出了十六字方针：物质文化遗产为“保护为主、抢救第一、合理利用、加强管理”；非物质文化遗产为“保护为主、抢救第一、合理利用、传承发展”。将两者比较，前面的十二字方针都是相同的，区别主要在后面四个字，即前者（物质文化遗产）为“加强管理”，后者（非物质文化遗产）为“传承发展”。这种政策措施的区别，是因为，有形的文化遗产是不可再生的珍贵资源，必需“加强管理”；而无形的非物质文化遗产是世代相承的传统文化表现形式，是可以再生的文化资源，应当“传承发展”。广东汉乐历来在人民群众的精神生活中有着不可或缺的作用，只有进行活态传承才能使这个乐种具有持续稳固的活力，世世代代流传下去。

不可否认，我们以往对广东汉乐遗产进行了许多有益的保存工作，收集、整理、拍录、出版了一些汉乐的口碑资料、曲谱文献及音像制品，特别是上世纪八九十年代随着《中国民族民间器乐曲集成·广东卷》编纂工作的开展，对广东汉乐展开了深入的普查、录音、记谱，编辑出版了不少广东汉乐的音乐文献，有着重要的学术价值和文献价值。但这只是博物馆式的保存，不是真正意义上的保护。对广东汉乐进行有效的传承发展，需要为这个乐种提供一个生存环境的立体空间，建立切实可行的保护人和被保护人的制度，这种整体的、群众性的、能够自然传承的保护是十分重要的。

建立广东汉乐活态传承机制，最关键是被保护人。被保护人包括承载、传承或传播广东汉乐的个人和群体。因为，广东汉乐传播是借助音乐传播载体而展开，在众多的音乐文化传播载体中，基于人的活动所形成的载体又至关重要。广东汉乐遗产都保存在传承人的身上，如果保护不当，就有人亡艺毁的危险。苏联文学家高尔基曾指出：“一个民间艺人的逝世，相当于一座小型博物馆的毁灭。”所以，保护被保护人的工作迫在眉睫。广东汉乐由久远的过去一直流传至今，每个时代都有一些杰出的领军人物，但由于以往缺乏记载，许多广东汉乐的创造者和传播者都淹没在历史尘埃里。留下英名的，人们仅知近现代有何育斋、罗九香、饶从举、饶托生、饶淑枢、余敦昌、饶竞雄等几位名师。为表彰为广东汉乐事业贡献毕生力量的老艺术家，笔者最近欣闻羊城广东汉乐团发出倡议书，建议授予广东汉乐老艺术家李德礼、张高徊、杨培柳“荣誉奖牌”，以资纪念。该团还提出，今后每两年一届“评选、表彰有贡献的汉乐工作者，将这些活动定为制

度，让非物质文化遗产保护工作产生巨大的社会效应”。这些倡议的实施，对保护广东汉乐传承人将起到积极的促进作用。为了有效地开展广东汉乐“保护为主、抢救第一”的工作，国家授予广东汉乐为“第一批国家级非物质文化遗产”的保护项目，作为该项目的责任单位及有关政府职能部门，应着手全面调查并将广东汉乐传承人造册登记在案，切实落实他们的传授工作条件及生活保障。最近，笔者作为国家非物质文化遗产保护工作专家委员会委员，参与了包括广东汉乐在内的代表作名录保护经费预算进行的论证及评审，深知国家对保护非物质文化遗产的重视，投入了大量资金，从国家财政拨出专款用于传承人保护、传播展示、实物征集、研究出版及整体保护等保护措施。国家的重视和保护资金的投入，为广东汉乐的传承发展提供了千载难逢的大好机遇和条件，广东汉乐的项目保护责任单位首要的工作是落实保护传承人的工作，建立有效的活态传承机制。在政府的保护下，传承人才可能专心致志地将广东汉乐遗产传授给后继者，使这些活生生的无形文化遗产像水中之鱼一样，永远畅游在中国音乐文化的海洋里，生生不息。

三、创新发展：广东汉乐活态传承的现代视野

在21世纪的今天，在全球化的大背景下，广东汉乐要继续传承下去，一方面要加大保护传承人的力度，另一方面也要立足传统，放眼未来，具有发展创新的现代视野。

在广东汉乐的发展历程中，每个时代均有新创乐曲，这些新作品在当时都是“现代乐曲”，而在后代看来则成了“传统乐曲”。虽然由于历史上的众多广东汉乐曲目是靠一代又一代的乐手口传心授而流传下来，缺乏乐曲产生时代及文化背景的记载，难以全面了解其创作年代，但从现存的有限资料来看，每首乐曲都有其渊源和背后的故事。这里仅举《崖山哀》为例。据广东汉乐名家李德礼先生考证：

> 以《崖山哀》为乐曲名，有重大的历史情节。史载，公元1276年，宋帝被元兵追赶，自粤南沿海趋潮州，张世杰、文天祥、陆秀夫等组织民军抗元，均告失败，最后走至崖山，由陆秀夫抱幼帝跳海沉没于此。后人作哀乐以悼之，即本调《崖山哀》之出处。①

---

① 李德礼：《乐曲简介：崖山哀》，载《汉乐研究》，1996年第9期，第234—235页。

此文所说的“后人作哀乐”之“后人”是何人作于何时均语焉不详。但可能是清代以前之作。这首《崖山哀》问世之初必定是当时乐人创作的历史题材乐曲，现在《崖山哀》已成为广东汉乐的传统名曲了。

昨天是今天的传统，今天是明天的传统。广东汉乐传承到现代，一方面前人为我们积累了丰富的传统乐曲，另一方面今人也要在继承传统的基础上，不断为传统音乐历史长河增添新的水源，丰富广东汉乐的艺术宝库。多年来，广东汉乐界在促进广东汉乐的创新发展方面做了许多有益的工作，创编了一些受群众喜爱的新乐曲。据报道，2005 年由广东省文化厅在广州举办的“广东国际旅游文化节暨岭南民间艺术汇演”和广州市举办的“广东省第三届群众音乐舞蹈花会”上，由罗曾优编创的广东汉乐《迎春曲》（吹打乐）及合奏《红山茶》（张运龄配器），均荣获金奖。[①] 今年 7 月，笔者在出席庆祝梅州广东汉乐协会成立的音乐会上，亲聆了由张优浅编曲的汉乐大锣鼓《汉乐欢歌》，感到很动听，既不失传统汉乐的淳厚，又蕴含着广东汉乐的现代风味，包含了时代音乐的许多元素。据刘智忠先生说，羊城广东汉乐乐团也常有新创的汉乐曲目推出，颇受人们赞赏。我想，这些新创编的汉乐曲目，经过时间淘洗保留下来的优秀作品，在后人看来，无疑也是优秀传统乐曲了。

传承与发展不是对立的。记载着前人沧桑岁月的优秀传统汉乐乐曲，应当作珍品加以保护，通过不断传承使之流芳百世。现在，我们亦应坚持在继承中发展、在发展中创新的原则，开拓广东汉乐的新境界。新创乐曲要追求“熟悉”中的“新鲜”，力求观照当代广东汉乐爱好者的审美需求。广东汉乐在现代的创新发展，须有一双“现代”的眼睛，有了这双眼睛，我们才能更好地感受到人民群众的需求，体察到时代脉搏的跳动，领悟到时代精神的真正内涵，进而才会获得广东汉乐传承与发展的自觉，也才能形成真正名副其实的现代视野。

（原载《星海音乐学院学报》2007 年第 1 期）

① 饶宝尤：《古韵金华吐芳辉——记大埔汉乐两项获金奖》，载《汉乐研究》，2006 年第 18 期，第 6 页。

古朴淡雅　重在写意

——罗九香先生客家筝艺术风格浅析

陈潇儿

罗九香先生在长期的演奏实践中，积累了许多经验，形成了独特的艺术风格。音色优美浑圆、韵味浓郁隽永、琴度出神入化、风韵古朴淡雅、意境深邃高远，可说是罗九香先生艺术风格的基本概括。文章将从以下四点来分析罗九香先生客家筝的艺术风格特点。

一、落点果断，音色优美浑圆

罗九香先生一向认为，声音最直接触及人的听觉神经，影响人的心绪。乐音柔和优美，能使人心旷神怡，情怀舒畅；反之，轻飘沙哑，噪声充耳的乐音，则会令人心律紊乱、浮躁难耐。因此，罗九香先生对古筝发音及其音色有着深入的探索和刻意追求。具体表现在弹弦落点果断、音色优美浑圆且富于变化上。其手段，主要表现在以下三个方面：

1. 义甲

义甲是触弦最直接的部位，它的性质、厚薄、长短、宽窄、平弧，对音色的质量至关重要。以前民间弹筝使用的义甲材料并不讲究，有竹片、牛角、赛璐璐、象牙、玳瑁等，通过实践证明，用玳瑁制作的义甲演奏的效果最佳。罗九香先生使用的就是玳瑁义甲。他的义甲长而厚，长度大约28mm，其中伸出指尖部分约6mm，厚度最高点约2mm，宽度约10mm，平面带弧，向指尖逐渐修窄。这个长度可扩大触弦的面积和延长触弦的时间，使音色柔和纯净；厚度则能增强触弦的刚韧度，使音色铿锵厚实而富弹性；其宽度和弧度则可避免义甲侧锋触弦的弊端，化解因侧锋触弦而产生的沙哑杂音。

2. 手型

客家筝的演奏重在拇、中两指，食指只是拇指的辅助指。这就是说，拇、中两指是支撑力度的支柱，只要立得牢，发音就有保证。宛如学功夫的人，首先要摆好并练好“骑虎式”的站势一样，若连站都站不稳，功夫怎么学下去呢！罗九香先生弹筝的手型，就符合这个道理。它呈“∩”之势，拇中两指的第二指节为支点，伸向指尖而形成支柱的“站势”；虎口呈弧形，如城门或桥孔的形状般，很符合“拱形式”建筑力学，稳健而牢固。这种手形，发音有金石之声，亮采而富神气，民间称为“铁指”，如图1。



图1 模仿罗九香先生弹筝手型

3. 发力

罗九香先生弹筝的发力支点主要是在每只手指的第二指节上，称为“小关节”弹弦，第一指节（即掌指关节）并不突起。无名指和小指极少扎桩，几乎都是悬弹，指不贴弦。指与弦的触点距岳山约4cm处，此处受力颇佳，易出金石之声。指甲垂直，与弦构成近90°角。行指方向，朝掌心收拢。发力时，“先肃其气，澄其心，缓其度，远其神”①。使弹奏时产生一种爆发感，音质饱满、松透，穿透力强，呈现出优美、圆润的音色。

这种音色，是一种基本音色，是诸多音色变化的基础。音色的变化，因素多多，有经过弦的速度快慢、发力的轻重、入弦的深浅、经过弦角度的直斜及拨弦的方向等，罗九香先生的处理可说是得心应手，恰到好处。所以在他演奏的十五

---

① 蓝介恩：《琴况廿四则警句——古筝家罗九香遗作》，《中国音乐》，1984年第1期，第25—26页。

弦钢丝弦筝的音域里，“中音区音色圆润委婉，低音区音色浑厚深沉，高音区音色松脆亮丽”①，极具魅力。

二、韵味隽永，按滑变化丰富

罗九香先生历来强调：“古筝的艺术主要在左手。”在传统的古筝演奏中，左手主颤按吟滑。这就是说，左手功夫的深浅，直接影响到筝的行腔作韵。而“韵”确是古筝特点之所在，也是古筝艺术的灵魂。这已是世人的共识。“韵”，是通过左手颤、按、吟、滑的手法做出来的，每个指法都可做韵，而且有虚韵、实韵、长韵、短韵之别。

能否处理好“韵”，学问多多，涉及到人的技术根基和文化修养。罗九香先生强调音简才好做韵，韵味才浓，“音愈稀，则意愈永”②。他通过慢急得当的处理和变化莫测的颤按吟滑，使“韵”的色彩五颜六色，隽永而内涵，令乐曲情感意味深长，发人联想，体现出罗九香先生与众不同，独树一帜的演奏风格。试举几例说明：

1. 上下滑音的变化

在曲调进行过程中，滑音不是一成不变的，根据情感需要，可随时随处变化。在谱例 1 中，同一句型运用不同滑音时，情感产生微妙的变化：用下滑，较为含蓄；用上滑，语气肯定；用回纹滑则情感委婉。

谱例 1

a.

5 5 435 | ……

5 5 455 | ……

5 5 545 | ……

5 565 5 5 | ……

b.

5 5 2 54 | 6 6 ……

5 5 2 45 | 6 6 ……

① 居文郁：《岭南客家筝乐，古韵誉播津门》，载《出水莲花 · 香飘九洲》，香港：天马出版社，2004 年，第 32 页。

② 蓝介恩：《琴况廿四则警句——古筝家罗九香遗作》，《中国音乐》，1984 年第 1 期，第 25—26 页。

（1）变化音型和节奏的滑音。如：

谱例 2

1 1 5 7 1 2 1 | 7 1 7 1 2 2 2 2 4 5 ♯4 5 | 5· 6 5 5 | 5 ……

1 1 5 7 1 2 1 | 7 1 7 1 2 2 | 2 2 3 2 1 7 7 6 | 5 5 6 1 5 5 | 5 ……

谱例 2 上下两组滑音在第二小节第二拍开始变化：第一，第一行音型比第二行简练，节奏有变化；第二，第一行 2 2 4 5 ♯4 5 | 下行跳跃幅度大，达六度，比第二行的下行级进音型动感强烈，fa 的肃气较集中，按滑有一种爆发力，韵味显得更加隽永。虽然曲谱是相同的，但因按滑音型和节奏处理上的差异，却使得意境不太一样。

谱例 3

2 2 1 7 1 1 7 6 | 5 5 6 1 5 5 5 | ……

2 2 1 7 7 6 | 5 5 4 5 5 5 5 | ……

谱例 3 的情况与谱例 2 相似：6 1 与 4 5 音高和滑音音程有别，两种音型的处理是合理可行的，但效果不一样，由于后者按滑有力，运气集中，韵味更加深沉；前者则线条平滑、顺畅，按滑力度平和，效果文秀。

（2）带下滑的上滑音。这是由三个音符组成一个整体的带下滑的上滑音。如 ♭7 6 1，7 ♭7 1，♯4 4 5，4 3 5 倚音“♭7”、“7”、“♯4”、“4”起润色上滑音的作用。以 ♭7 6 1 为例，前者（即下滑 ♭7 6）为“虚”①，后者（即上滑 6 1），

---

① 此处弹弦力度要控制，不宜喧宾夺主，下滑时左手慢慢提起，使下滑线条清晰，起含蓄的润色作用，故为“虚”。

为“实”①，它能使上滑音显得更加内涵和委婉。这种滑音是罗九香先生演绎客家筝乐中极有特色的手法，其他流派（包括相邻的潮州筝派）都极为罕见（见谱例4、谱例5）。

谱例4　《绣荷包》

2/4 ♩= 46

5 3 5 6 | 1 1 3 2 1 6 1 | 5 5 ……

若在第三小节第二拍弹 2 1 6 1 | 5 5 也可以，但没有附加下滑时那么委婉深情了。

谱例5　《杜宇魂》（二）

2/4 ♩= 52

2 2 5 565 | 4 5 4 5 2 | 1 1 ……

与上例同理，曲调更为深沉哀怨。

2. 颤音的运用

颤音的类别主要是平颤音和重颤音。

平颤音在运用上是比较自由的，一般应用在空弦上。长与短，密与疏，重与轻，甚至颤得着与颤不着均不须十分严格，只要音准不变，一般都可认同。

重颤音在要求上是十分严格的，一般应用在“软线”调的两个偏音上。首先按弦要准，按与颤配合要默契，运气要得体，密度、幅度要均匀，保证音准，颤音要满时值，不可提前松指，造成音准下滑等，它是体现风格的手法，绝不能苟且。如《出水莲》，罗先生有时会这样弹奏（谱例6）：

谱例6

4/4 5 6 5 4· 2 | 4· 5 6 1 5 4 | 2 2 5 4 5 4 1 | 2 – 2 – |……

① 此是主音，上滑的音要准，节奏按时值要求，一步到位，肯定而果断，故为“实”。

弹法上比较文气，带有一种忧郁的情感。fa 的颤音，“肃气”并不重，介于平颤与重颤之间。空弦上则用近乎轻柔的平颤，属点辍色彩。是“描写莲塘萧散，秋凉景色，富有睹物伤时之意”（钱热储语）①。

请看罗九香先生的另一种弹法（谱例 7）：

谱例 7

4/4 ⁶5 565 4 5 | ♯4 4· 5 45· 5 565 5 4 | 2 232 2 5 4 5 1 | 2 – 2 – |……

音乐效果上与例 6 有很大的不同。fa 是调式音，几个 fa 的颤音，语气都加重了，是有变化的重颤音，表现一种愤慨的情绪；跟着两拍连续切分音，增强动感，摒去忧郁情调；在接近句尾 re 音前稍慢，使语气稳定，表达一种对“污泥浊水”不屑一顾的情感，呈示出莲花出污泥而不染这个主题。re 的平颤，在力度、密度和时值上与前例也有不同，均有轻微的变化。

从以上两种谱例可以看出，罗九香先生对颤音的运用不是一成不变的，他说过：“音乐是有感情的，不同时期、不同心境的演奏者所表现的乐思并不尽相同。”② 这段话是对同一首乐曲运用不同颤音而产生不同音乐效果的最佳解释。

3. 偏音的游移性

音阶中的 fa 与 si 两个偏音。其音高和音准，在软线调的乐曲中基本是稳定的，但在硬线调中则显示出它的游移性。本来按调式音阶分析，mi 与 la 两音道理上应是固定不变的，但演奏中都往往会 mi 向 fa，la 向 si 偏移，甚至达到 fa、si 的音高，使色彩起着微妙的变化。试看《蕉窗夜雨》（谱例 8、谱例 9）。

谱例 8　《蕉窗夜雨》起句

演奏谱　²2 71 | 4/4 ¹1 – 5 5 5 71 | ²2 – 2 – |……

调骨　尺 士 | 上 合 士 | 尺 伬 尺 |……

译谱　2 6 | 1 – 5 6 | 2 2 2 – |……

---

① 何松撰：《谈谈流传在广东客家地区的〈中州古调〉》，载《何育斋筝谱遗稿》（未出版），第 148 页。

② 陈安华：《承秦筝正统－传太古遗音》，载《中国近现代音乐家传》，北京：春风文艺出版社，1994 年，第 463—469 页。

谱例9　《蕉窗夜雨》（三）中板速度

2/4

演奏谱　2 2　4 | 5 5 3 | 2 2　4 | 5 5 45· | 5 5 45· | 5 ……

调骨　尺　尺 工 | 六　六 工 | 尺　尺 工 | 六　工 尺 | 六　仜六尺工 | 六 ……

译谱　2　2 3 | 5　5 3 | 2　2 3 | 5　3 2 | 5　3523 | 5 ……

很明显，调骨是 la 和 mi，演奏谱却是 si 和 fa，由于这个原因，有些弹筝的人把它列为软线调。笔者曾经在某个音乐会的节目单上目睹过此类情况。事实上弹《蕉窗夜雨》的 si 和 fa 不是十分稳定的。乐曲中 la 作为高音位的强拍音（即板音），出现十分频繁。fa 下滑到 mi 也屡屡见于演奏谱中。la 和 mi 的色彩还是凸现的。从情绪上看，此曲较活泼轻松，不像软线曲那么凝重、端庄，所以还应归为硬线曲。罗九香先生在演奏此类乐曲时也不是不变的，有些演奏并不弹 fa 而弹 mi，弹 si 时有意识弹成比♭si 略低比 la 略高的音，音高的可塑性比较明显；读谱时，他读“士”而不读“乙”，只是在读“士”时语气颇重一点而已，这与客家语言有些关系，还有个风格问题，若读“乙”的话，感觉上则十分别扭，没有读“士’顺口。这个实例可以认为：偏音的游移性是客家筝的风格特点，是罗九香先生变化莫测的按滑技巧的一种体现。

三、形神并洁，琴度出神入化

1. 形似与神似

形是形似，外表相像的形态；神是神似，心灵深处的境界。

罗九香先生认为音乐要形神并洁，先形而后神。基础要牢固，技术要精炼，领会要深刻，意境要高远，才能达到“神”的境界。神韵是艺术的生命，音乐的灵魂，它能培养人的德操，启迪人的智慧。所以操琴“必具超逸之品，自发超逸之音”，“先养其琴度，次养其手指。则形神并洁，逸气渐来”①。

① 蓝介愚：《琴况廿四则警句——古筝家罗九香遗作》，《中国音乐》，1984 年第 1 期，第 25—26 页。

罗九香先生在长期的音乐实践中领悟到《琴况》的秘诀和精髓，塑造出客家筝乐之神韵，令操琴气度随心所欲。出神入化，“他把客家人乃至中华民族的优良美德溶入音乐之中”①。难怪在1956年，罗九香先生在中国舞台上崭露头角，演奏客家筝，即引起音乐家们的密切关注和高度评价。戏剧家欧阳予倩赞曰：“神功至极，匠心独具，堪称岭南一绝。”古琴家查阜西、民族音乐家杨荫浏的评价是：“其中奥妙，须言传身教方得要领。”

“言传身教”，说得何其深刻，这是民间师傅授徒的法门之一。只是由于受西洋音乐文化的渗透和影响，使这一民族文化精华受人曲解或异化。罗九香先生的艺术成就，何尝不是得益于“言传身教”?！他的琴度能让人感到出神入化、变化无穷，其根基正是取决于他丰富的文化积淀、娴熟的乐谱背诵、精湛的演奏技巧和对乐曲的意境、风韵的深刻领会。

2. 发之于心，寓之于手

筝乐由手指来操作，手指则受心灵所控制。心底里有音乐，弹出来的声音才动听，才有情感和韵味。要使心底里有音乐，第一法门就是读谱。读谱是罗九香先生及他的先师何育斋先生“言传身教”的“开山斧”。

读谱首先要唱准调骨，音高、音节准确合拍，连同韵味一起背熟，使加花减字、起承转合、抑扬顿挫哼唱得体，让其扎根在心里，以情带声，反复循环的吟诵。就会“悟”出神韵来。为了使弟子们唱准音韵，何育斋先生将其在民间收集来的乐谱，刻意加上客家方言的汉字，成为带着客家音韵的《工尺偕声字谱》，供弟子们吟诵。作为何育斋先生的弟子，罗九香先生也是要严格经过这道门槛的。他借助乐谱的吟唱，逐渐领会音乐情感的真谛，在心灵深处产生共鸣，并与手指演奏取得协调，通过乐音把情感释放辐射出来。在经过千锤百炼之后，旋律、节奏、快慢、强弱、音区、音色随着情感表达的需要不断在起变化，逐步向“神韵”的境界靠拢，最终达到出神入化的程度。所以，寓手指精湛的演奏技巧，发心灵深处的超逸之音，是罗九香先生艺术风格的具体表现。

3. 演奏的即兴性

罗九香先生出神入化的演奏气度主要表现在他弹筝的即兴性。可以这么说，罗先生从来就没有一个固定不变的演奏版本，每次演奏都不一样。由此，他并不

① 居文郁：《岭南客家筝乐，古韵誉播津门》，载《出水莲花·香飘九洲》，香港：天马出版社，2004年，第32页。

主张学生记他的演奏谱。他说："演奏谱充其量只能记出演奏者彼时彼地的心境里发出来的心声。音乐是有感情的，不同时期、不同心境的演奏者所表现的乐思并不尽相同，演奏谱反映不出这个特征。"① 可见，罗九香先生是用情去弹琴的，他并不完全受节奏、音型、强弱、快慢的束缚，天马行空，尽情抒发。去追求自己理想的艺术境界。

"即兴性"固然变化莫测、意味蕴藉，但还是有些规律可循的。上文提到的滑音变化、颤音变化和偏音的游移性都属即兴演奏的范畴，这里再举数例，探讨其变化的轨迹。

（1）音型的变化。如尺（re）和六（sol）是板音，副板的连接句有几种音型的弹奏：

谱例 10

5 6 5 3 | 2 2 ……　　1 2 1 6 | 5 5 3. 5 5 ……

6 5 3 5 | 2 2 ……　　1 1 2 4 | 5 5 4. 5 5 ……

6 5 6 1 | 2 2 ……　　1 2 1 7 | 5 5 6. 1 5 ……

5 565 3 | 2 2 ……　　1 121 6 | 5 5 5 5 ……

6 7 6 1 | 2 2 ……　　2 1 6 1 | 5 5 3. 5 5 ……

（2）节奏的变化。如《出水莲》：

谱例 11 《出水莲》

2/4

a 5 5 i 6 5 4. 5 | 5 5 [30] 5 | 5 56 5 45 | 2 2324 5 ……

b 5 5 i 6 5 4. 5 | 5 5 * | 5 5 4 | 2 2 5 ……

① 陈安华：《承秦筝正统－传太古遗音》，载《中国近现代音乐家传》，北京：春风文艺出版社，1994 年，第 463—469 页。

a 谱第 30 小节，是乐句的终句，本应有半终止感；第 31 小节是另一乐句的起句，曲调平稳柔畅。但在 b 谱中，此两处改成切分节奏，消解了两乐句的承接关系，把旋律向前推进，改变了曲调的情绪。

（3）音区的变化。如《翡翠登潭》：

谱例 12 《翡翠登潭》

a 6765 35 | 61 66 | 65 11 | 6765 35 | 61 66 | 65 15 | 56 11 |…… 35 12 | 1 1 3 |……

b 6765 35 | 61 66 | 65 11 | 6765 35 | 15 66 | 65 15 | 56 11 |…… 35 12 | 1111 11 |……

b 谱第 8 小节开始，音区翻高八度，使音色松脆清亮；第 16 小节处，把音固定在 do 音上，并用快速勾托近于轮音的演奏，描绘翡翠小鸟池塘湖泊觅食捕鱼时高时低的情景，充满大自然的景色和气息。以上所举谱例，仅是罗九香先生即兴演奏的一个缩影。除此之外，还有音符的疏密、加花减字的穿插、演奏指法的变化等，这里就不列举了。之所以称他出神入化，是因为他随心所欲，变化莫测。此次是这个样，下次就未必是，令人难以捉摸，所以不言传身教是难得要领的。

四、古朴淡雅，意境深邃高远

罗九香先生客家筝的艺术风格，说到底就是一句话：“古朴淡雅，重在写意。”他对弟子史兆元先生说：“缓而不怠，紧则有序；古朴淡雅，重在写意。”前两句是指演奏的气度，后两句是指风格和灵魂。

“神韵”是精神韵致，筝乐的灵魂，罗九香先生一生孜孜不倦的追求就是要使筝韵达到深邃高远的意境，一种“天人合一”的境界。所以他不主张硬性模仿的“形似”，提倡有所感悟的“神似”。他要求学生弹琴之前要做到“静”。认为：“调气则神静，炼指则音静。”① 静就是神静、音静，静能使人“安闲自如”，

① 蓝介愚：《琴况廿四则警句——古筝家罗九香遗作》，《中国音乐》，1984 年第 1 期，第 25—26 页。

启动思索，进入意境。他比喻一柱燃烧着的香，若香的烟是直线平稳上升，说明你的心神静了，可以弹琴；若烟是曲线摇晃上升的，则说明你的心神不静，不能弹琴，弹也无益。正因为有如此的意念，罗先生行调时，才“有若洞庭之波，倏慢倏急”[1]，达到“轻而不浮，急而不乱，怒而不躁，哀而不伤”[2] 的气度。

罗九香先生对音乐的古雅特别讲究，极其反对弹筝用字繁复，花俏悦人。他认为筝的精髓在于韵，做韵必须减字，“若音韵不雅，指法不隽，徒以繁音促调，触人之耳，而不能感人之心”[3]，所以取音十分简练。反对频繁而长的勒弦（也称历弦，下拂），这种弹法会使音乐过于浮华艳丽，以致妖冶有余，典雅不足。正如古人所说：“丽从古淡出，非从妖冶出也。”[4] 提倡指劲音圆，声调宏大旷远。声宏则音老，音老则入古，这才有古朴可言。

“重在写意”是罗九香先生的音乐灵魂。在传统筝曲中，他的演奏不拘一意，随情而变。像《出水莲》，他可以入意是忧郁寡欢，富伤时之感；也可以是愤世嫉俗，扬君子之气。像《崖山哀》，可以取“哀鸿遍野”之义，寄托对“灭代”之哀思；也可易其义，将“哀”改成“魂”，并一变传统的弹法，与《将军令》中板连缀成套。音阶易 fa 为 mi，将软线调接入硬线调，改变调性色彩，提高四度演奏，使音调更为高亢；并借《将军令》的雄壮曲调来讴歌中华民族的英魂。

《单点头·乱插花》是两首描绘山区姑娘出嫁时梳妆打扮的喜悦心情的连套曲。罗九香先生选择此曲在北京第一届音乐周上演出，有其新意。他对何松先生说：“我们选择演奏这两首曲，为的是表达新中国诞生后的欢乐心情。”可见，旧义改新意，情感自是不同，演奏格调深化了，意义也更为高远。像这种赋义于曲、寄情于调的美学思维，在罗九香先生的艺术生涯中是层出不穷、屡见不鲜的。平时的演奏，常以对象、心境投意于乐。根据陈安华先生的论著所述：“如稀客来访，多弹《千里缘》《怀古》寓‘知音相遇’、‘思念’之意；偶遇伤感，常以《杜宇魂》《昭君怨》以自慰；见到污浊现象，情绪低落时，则弹《出水

---

① 居文郁：《岭南客家筝乐，古韵誉播津门》，载《出水莲花·香飘九洲》，香港：天马出版社，2004 年，第 32 页。

② 陈安华：《承秦筝正统－传太古遗音》，载《中国近现代音乐家传》，北京：春风文艺出版社，1994 年，第 463—469 页。

③ 蓝介愚：《琴况廿四则警句——古筝家罗九香遗作》，《中国音乐》，1984 年第 1 期，第 25—26 页。

④ 同上。

莲》来提高‘君子’之气，或以《将军令》的雄壮音调来激励自己。”①

罗九香先生的弹筝，一直在寻求“弦外之音”，这是一种非常高妙的意境和修养。弦外音从何而来，看不见也听不着，它是深藏着的一种音乐潜意识，没有一把尺子可以量度，只能从音乐的理念上去感受。所以，罗九香先生的演奏，并不拘泥于一字一音，投入的精神，是音乐情感的追求。音乐的海洋没有彼岸，因此，他从来没有满足过。对于他一生的坎坷经历，从不后悔。这已是一种近乎“超人”的意识，也是他客家筝艺术不断攀登达到深邃高远境界的根源。

（原载《星海音乐学院学报》2008 年第 1 期）

① 陈安华:《承秦筝正统－传太古遗音》，载《中国近现代音乐家传》，北京：春风文艺出版社，1994 年，第 463—469 页。

台湾客家山歌的人文源由探究

陈菊芬

台湾的客家人遍布各地，总人数达400多万人，能讲客话者有200余万。早期客家人去台，大约在清朝平定台湾之后两三年间，即康熙二十五、二十六年（公元1686—1687年）间。那时海禁初开，闽粤与台隔海相望，闽粤人民因受生活环境所迫，大量东移赴台谋生。在台湾的客家人中，以广东籍客家人最多。据台湾学者陈运栋先生所著《台湾的客家人》一书记载：古嘉应州属〔包括镇平（今蕉岭）、平远、兴宁、长乐（今五华）、梅县等县〕的客家人占最多数，约占全部台湾客家人口的二分之一；其次为原惠府属（包括海丰、陆丰、博罗、长宁、河源、龙川、和平等县）的客家人，约占四分之一；再次为原潮州府属（包括大埔、丰顺、饶平、惠来、潮阳、揭阳、普宁等县）的客家人，约占五分之一；而以福建汀州府属（包括永定、上杭、长汀、武平、宁化等县）的客家人占约十五分之一，比例虽小，却也不但构成了移民的一部分，而且文化传播上来看，也发挥着重要作用。①

闽粤移民到台，不但注入劳动力，也把自己的文化带进了海岛。尤其是客民的文化精髓——客家山歌，随着移民的到来，也根植在这片土地上，并焕发出新芽，开出新花，结出新果。这份新的文化，与当地的劳动生活，尤其是移民的劳动生活融为一体，成为当地新民劳动生活不可缺少的部分。随着移民的代代相传，它一直传承着移民传统文化的特质，也不断地衍生出新的成果，新的特征。

一、闽粤客家传统山歌的烙印明显

台湾客家山歌带有粤东客家地区的传统山歌的色彩。目前，在台湾客籍人民中流传的大量山歌，许多都明显带有他们的祖居地——粤东客家地区的传统山歌

① 陈运栋：《台湾的客家人》，台北：台原出版社，1992年，第16—18页。

的色彩。如：

山歌唔唱心唔开，大路唔行生溜苔
……
客家山歌特出名，条条山歌有妹名
条条山歌有妹份，一条无妹唱唔成
……
新绣荷包两面红，一面狮子一面龙
狮子上山龙转水，唔知哪日得相逢

这些都是在粤东客家地区和台湾客家地区广泛流传的具有代表性的山歌。台湾客家山歌的对唱与大陆客家山歌从歌词风格方面来看，如出一辙：

乜个无骨飘上天？乜个无骨水上涎
乜个无骨街上卖？乜个无骨妹后边
火烟无骨飘上天，蜉蜞无骨水上涎
豆腐无骨街上卖，毛辫无骨妹后边
乜个有脚唔会行？乜个无脚走入坑
乜个有嘴唔会讲？乜个无嘴唱来听
凳子有脚唔会行，蛇哥无脚走入坑
茶壶有嘴唔会讲，铜锣无嘴唱来听
……

大陆粤东客家地区这种猜调山歌则有：

乜个打花随风吹？乜个打籽一堆堆
乜个打声绕绕韧？乜个打结解唔开
柳树打花随风吹，葡萄打籽一堆堆
号子打来绕绕韧，山歌情结解唔开
……
乜个无脚过山径，乜个无脚水面行
乜个无脚走天下，逢山遇水有回声
火烟无脚过山径，木船无脚水面行

山歌无脚走天下，逢山遇水有回声

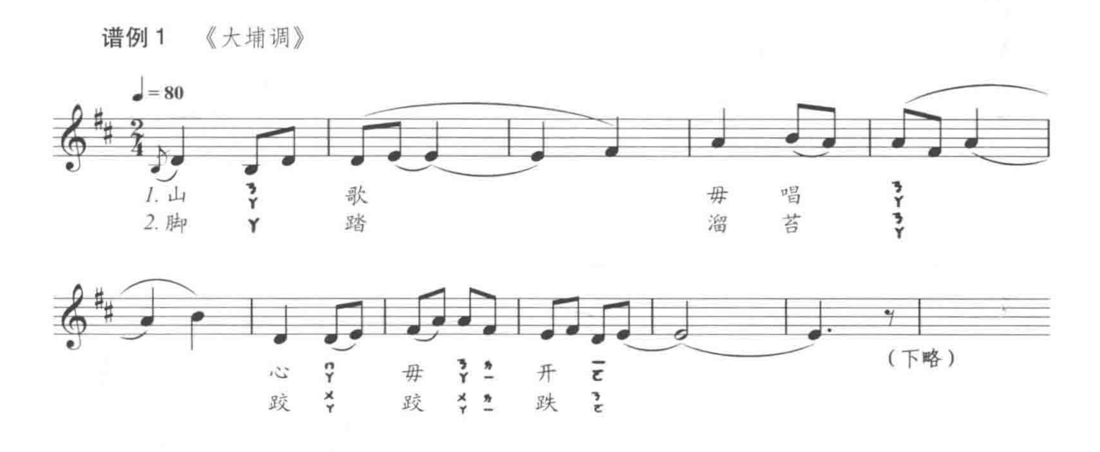
……

在旋律方面，也可以看出台湾客家山歌受粤东地区客家山歌的很大影响，甚至直接来源于粤东地区客家山歌。老山歌、山歌仔、平板合称“三调”，都有基本曲型，歌词可自由发挥，这和大陆地区的客家山歌起源和特点一样，与宋词、元曲相似，是古代乐府的遗风。客家山歌的演唱者，除了是即兴的作词家外，往往还是个即兴的作曲家。虽然老山歌、山歌子、平板是有固定的曲调，但填上歌词后可以发现，同一类的歌曲有着各自不同的韵味。除了因歌手自身的原因，主要是因为歌唱语言和曲调的配合，还由于客家山歌中的滑音、颤音、三连音、倚音、波音等装饰音，甚至出现个别的半音音阶的现象。

这些山歌随着客家人的迁徙而带来，继而流传于台湾南北各客家地区：

1.《大埔调》，台湾高屏地区山歌，曲调源自唢呐曲（哒仔曲）之《送郎归》。曲名则沿用原乡唢呐曲《广东大埔调》。后由台湾的陈建中先生将它取名为《美浓山歌调》，又名《下南调》。经过一代又一代人的传唱，使之成为当今最具代表性的美浓山歌（见谱例1①）。

谱例 1 《大埔调》



2.《正月牌》，高雄美浓山歌，曲调源于《哒仔调》（见谱例2②）。

---

① 钟万梅：《客家歌谣选集》，台北：台湾行政院客家委员会出版，2008 年，第 10 页。
② 同上，第 11 页。

谱例2 《正月牌》



3.《新民庄调》，新民庄即今日高雄县六龟乡新威村。因为这个地方被开垦得较晚，而且生活着许多来自粤东海陆丰地区的客家移民。所以新民庄调的唱腔融合了“四县腔”和“海陆腔”的特色，显得别具一格（见谱例3①）。

谱例3 《新民庄调》



与客家移民的成分有福建人一样，台湾客家山歌也受福建民歌的明显影响。台湾的客家山歌受福建民歌的影响，主要是福佬戏的歌舞小调。由于福建和台湾地理环境的毗邻，闽人客人长期交往，因而在客家歌谣中，有些是用福佬戏的曲调，填上客家话歌词来演唱。例如：《五更歌》（见谱例4②）。

谱例4 《五更歌》



① 钟万梅：《客家歌谣选集》，台北：台湾行政院客家委员会出版，2008年，第22页。
② 同上，第96页。

此类歌曲原先是台湾光复前后颇受喜爱的车鼓小调，传入客家庄后，通过不断的改编和变化发展，成为台湾客家歌谣中不可缺少的一部分。

4.《高树调》，是流传于高雄县高树、美浓地区的小调，曲调富于闽南民歌风格（见谱例5①）。

谱例5　《高树调》



5.《都马调》，曲调原为福建省厦门高甲戏都马班之唱腔，在台湾民国三十七年（1948年）该戏班赴台巡回演出时，它的部分唱腔被台湾戏班吸收引用，台湾客家艺人采用“歌仔调”、“七字调”和“都马调”的曲调，填上客家话歌词，并命名为《都马调》而广为流传。此类由台湾北部向南部流传的曲调，台湾客家人称之为《下南调》（见谱例6②）。

谱例6　《都马调》



二、台湾客家小调与江南民歌脉络相承

客家山歌远承《诗经·国风》、汉魏六朝乐府的余韵，上接自唐以来南方民歌主要是江南吴歌的脉流，旁融大量南方瑶、畲等少数民族的艺术风格和特点，兼收并蓄，不断地发展和创造，逐渐发展而形成。因此，江南吴歌是客家山歌的

---

① 钟万梅：《客家歌谣选集》，台北：台湾行政院客家委员会出版，2008年，第30页。

② 同上，第100页。

母体。而在江南吴歌中，江南小调的艺术色彩尤为显著、别具一格。

台湾的客家小调与江南小调一样，有固定的歌名、歌谱、歌词，词曲都已固定，一种曲调就是一首歌。台湾的客家小调也可分两种：一种是指产生于城市而流行至各地的歌曲，通常是以官话演唱，但是因为流传范围广，所以也常用方言演唱。原来小调的歌词是固定的，它是由民间的职业艺人创作，流传到各地。

在民间的演唱者可以包含歌伎、江湖艺人、街头艺人和各种市民阶层，在市集庙会、街头巷尾、酒馆茶楼表演，在民歌的基础上，吸收城市的艺术文化因素，与戏曲、曲艺产生交流之后的结果，从而在艺术性方面得到明显提高和改进。在台湾，经常为客家民间传唱的小调，包括《十二月古人》《问卜》《思恋歌》《瓜子仁》《桃花过渡》《桃花开》《五更歌》《剪剪花》《梳庄台》《八月十五赏月光》等，这些都带有大陆江南的韵律和色彩。其中一个突出特色是每首小调的音调与词句都是有心谱出而固定不变的，所以它有一定的歌词和曲调，比较容易用五线谱及简谱来记载。

例如《桃花开》与《凤阳花鼓》本来就是同一个曲牌，客家人迁徙到台湾以后，进行了一些改变，就成为今天的曲调。再如《八月十五赏月光》的曲调与大陆三十年代电影《马路天使》中的插曲《天涯歌女》的创作素材有着共同的源由出处（见谱例7①）。

谱例7 《八月十五赏月光》



台湾客家小调的衬词，大量地保留着江南小调的衬词。如在《问卜》《十二月古人》《瓜子仁》等小调中，使用的衬词如先生啊、娘子哟、哎哎哟、得儿哟、都青啊，依呀依得哟，等等，这些衬词在大陆闽粤赣客家地区甚至其他客家地区的山歌中都几乎不出现，这说明台湾的客家小调传承沿用了较多的江浙民歌的衬词，在演唱时甚至使用了在客家话中穿插普通话演唱，使得演唱风

---

① 钟万梅：《客家歌谣选集》，台北：台湾行政院客家委员会出版，2008年，第76页。

格更为生动、形象。

这种“创新小调”，即以传统小调的曲子另谱新词，以小调曲调另编新词的新创作，为有别于传统小调，称之为创新小调。

无论是哪一种，客家山歌都须与客家话的声调、口气搭配无间，否则就唱不顺溜、听不够味了。客家民谣的歌词以七言四句为主，风雅蕴藉、平仄协调，有古诗遗风，极具修辞技巧。

闽粤客家人的根在中原，先民从中原出发，部分经江南到闽粤，自然带来了江南文化。这些特点，在台湾客家小调里也传承下来了。

三、客家山歌中移民文化的迹象

闽粤客家移民到了台湾后，新的生活环境和条件自然也融进客民的文化中。许多具有反映当地生活特点的山歌也油然而生。如：

临河杨柳嫩娇娇，拿起桨来等东潮，
阿哥系船妹系水，船漂水面任哥摇。

“拿起桨来等东潮”，“划只龙船到海心”，这类山歌句子在远离海洋数百里的粤东山区是唱不出来的，只有在近海地区才有这种生活情境。但是它又不混同于其他近海地区的渔歌或咸水歌，而仍然保留着浓郁的客家山歌风味。又如：

划只龙船到海心，日里吹唱夜弹琴，
人人讲涯风流子，自弹自唱解开心。

“划只龙船到海心”，实际上是从一首传统的粤东客家山歌演变来的。这首传统粤东客家山歌是：

划只龙船到河心，日里唱歌夜弹琴，
人人喊涯风流子，自弹自唱解开心。

中间只改动了一个字，把“河”改为“海”，而这首山歌的情境就大不相同了。

老妹住在大路边，有卖槟榔有卖烟，

有钱阿哥食好酒，无钱阿哥一筒烟。

这里的“槟榔”是台湾的特产，那么如果这首山歌在其他客家地区演唱，也可以随着各地不同的特产和该地区的语言风格而任意改变了。

台湾人民跟大陆人民是世世代代一脉相承的。从目前两岸客籍人民中间仍然盛为流传的山歌中，也可以使我们感觉到两岸人民情深似海和“移民”思念乡土、思念亲人的情怀。如“买梨莫买蜂叮梨，心中有病无人知，因为分梨故亲切，谁知亲切更伤离”。

这首山歌原是清代嘉应诗人黄遵宪所辑录的，流传于粤东民间的一首客家传统山歌，在台湾客民中也广为传唱。

四、台湾客家山歌受当地原著歌谣和当地其他文艺形式的影响

移民传统文化融入当地文化的一个重要因素是吸纳当地原有文化，融会贯通。这种融会贯通，催生出新的成果和特征。台湾客家山歌也是一样，随着移民与当地土著的交往，也吸收了当地的文化成分，促进自我的新发展。

1. 台湾客家山歌明显吸纳了当地原著歌谣的成分。台湾美浓地区客家山歌中，有一些曲调是直接取用台湾流行的戏曲曲牌演唱或填词而歌的，例如《卖酒歌》《五更歌》等。因为美浓地区的客家人，常与当地的原驻民生活在一起，有着许多日常生活的交往，所以在歌谣方面也有着相互影响、兼收并蓄的现象，例如《半山谣》无论在曲式结构和唱腔、歌词运用上，都源于台湾南部美浓地区和六堆地区的原著歌谣的成分（见谱例8①）。





① 钟万梅：《客家歌谣选集》，台北：台湾行政院客家委员会出版，2008年，第26页。

此外，还有一些在台湾的六堆地区传唱的客家歌谣，例如：《正月牌》《送郎》《摇儿歌》《哥去采茶》等（见谱例9①）。

谱例9 《摇儿歌》



2. 台湾客家山歌中还有不少吸收了客家采茶戏的养分。台湾客家山歌中，有许多是吸收了客家采茶戏的养分，而表现的更生动、更深刻。如山歌《送郎出门》，就是采茶戏《梆伞尾》的唱段，又名《老平板》。描写的是茶郎外出卖茶，夫妻难分难舍的感情。“梆伞尾”指歌曲里描绘的的妻子紧拉着茶郎的伞把不忍相离。《送金钗》由三脚夫采茶戏的双口对唱演变而来。这是三脚采茶戏里面的一段，讲述张三郎去卖杂货，遇见一个很漂亮的阿乃姑，张三郎就想约会阿乃姑，但是阿乃姑又想拐骗一些张三郎的杂货，于是两人一句一句地趣斗，阿乃姑把张三郎的杂货一点一点地要了过来。这首歌机智，风趣，充满了生活情趣（见谱例10②）。

谱例10 《送金钗》



---

① 钟万梅：《客家歌谣选集》，台北：台湾行政院客家委员会出版，2008年，第18页。
② 同上，第110页。

五、台湾客家山歌的“洋”色彩

台湾岛在历史上多次被“洋人”霸占。在这个中国的宝岛上，“洋人”也带来了“洋”文化。这些“洋”文化，也对客家山歌产生了影响。

甲午战争，清朝政府被逼签下《马关条约》，将台湾澎湖永远割让与日本。从此，日本霸占和统治台湾半个世纪。它们一方面对当地文化进行压制甚至摧残；另一方面，也带来了一些现代文化，并渗进当地文化中。当时日本正处于明治维新欧化时期，社会样貌、思想潮流乃至生活意识都正转向现代化。日本在统治台湾时，一些西方文明的休闲娱乐艺术，例如：看电影、听唱片、玩留声机、照相写真、欣赏歌剧等新文化，开始影响着台湾人的生活习惯。为了达到殖民目的，在音乐方面，积极推行日本的音乐教育。日本人在台湾创立了师范学校，设立音乐科，教授西洋音乐知识或歌曲，培植师范音乐人才。这个时期，客家传统歌谣深受日本和西方音乐的影响。

在日本统治台湾的50年西化风潮下，能维持传统风格不变的已属凤毛麟角。到1937年爆发中日战争后，日本又下令禁用汉文，加之推行“皇民运动”，这个时期所创作的客语流行歌曲也遭受池鱼之殃，更遑论客家传统歌谣的保存了。今天能够保留下来日治时期的少数几首客家唱片，已成为研究客家音乐最珍贵的资料。

据《台湾音乐史》① 记载，30年代初，一批客家音乐人将创作的客家音乐，制作成歌仔戏、采茶戏、流行歌、小曲或山歌版本演唱。将客家歌仔戏传统的《陈三五娘》用采茶调演唱。还把取自地方民谣、客家采茶、小调等素材改编《山伯英台》的故事，这种戏曲和歌曲相融合的方式持续了一段时间，然后派生出流行歌曲。台湾民间著名音乐人、传统乐界的梁阿才就经常将西洋古典小品素材用在客家戏剧中。所以客家采茶戏中也会出现《舒伯特小夜曲》。台湾早期客家民间艺人玉梅在利家唱片的客语流行歌《仰头看天》《送情人》，台湾日治时期的客家艺人许冉妹演唱的《误认君》《夜深》都是介于传统小调与流行歌曲之间歌曲，这些歌曲是目前所发现台湾最早的客家流行歌。这时期也出现了一些新的创作歌曲，包括黑利家唱片张旺荣、玉梅演唱的《兰妹送情人》《错杀》，红

① 吕钰秀：《台湾音乐史》，台北：五南出版社，2006年，第230—233页。

利家唱片梁阿才、阿玉妹等人演唱的《刘秀过关》《吴汉杀妻》《义方教子》《包公审瑞草》等。泰平、博友乐、三荣等知名音乐人也都有许多长篇大作。

1971 年台湾退出联合国、1978 中美建交、1979 年美丽岛等事件后，民族运动一时成为文化运动的焦点，“唱自己的歌”的口号逐渐成为主流。虽然各地掀起了民歌运动，或许是客家人保守的民族性使然，投入创作新风格作品的人则不多。直到 1981 年，吴盛智和吕金守合作创作了《无缘》专辑。《无缘》专辑被认为是客家流行歌曲的开山之作。此后，其带动起创作风潮。《无缘》专辑除了《无缘》《勇往直前跑》《浓胶胶》外，还包含了吴盛智将客家传统歌谣以西洋热门歌曲方式改编的歌曲，如《十朝歌》《撑船歌》《桃花过渡》《摘茶歌》《老山歌》等。这些创作为后来的新客家音乐创作树立了典范。在他的带动下，掀起了一股创作的风潮。

六、结　语

总之，台湾客家山歌是台湾客家人独有的文化精品。它跟大陆客家地区的山歌一样，渗透着客家人的文化生活与风情，实际上是一部客家人历史文化和劳动生活的真实写照。台湾客家山歌在创作内容上和创作艺术方面，也保留着和大陆客家地区山歌的共同特征。它们既保留了客家祖地——中原的文化神韵，又带有华南文化的浓重的色彩，还在长期沉淀与发展中兼收并蓄了江南吴歌、闽南沿海地区音乐和一些“洋”音乐的元素，是客家地区人民喜闻乐见的一种艺术形式。客家山歌与台湾客家人的历史文化和现实生活紧紧连在一起，随着客家人劳动生活的变迁和发展，它不仅传承了中原文化、华南文化艺术精神和形式，而且不断吸收新的养分，焕发出新的艺术魅力。它是中华文化中独具特点和风韵的奇葩。

（原载《星海音乐学院学报》2010 年第 3 期）

关于“心中有数、耳中有度、手中有路”的阐述[①]

费师逊

什么是“心中有数”？此数非人为的技术之数，乃是自然天成的“自然律数”。音乐的源头音响必然合乎大自然宇宙之间的天然之数。古希腊的毕达哥拉斯早就说过：“整数、自然的整数，必将体现出宇宙的奥秘。”音乐的自然律数，也就体现出自然的整数。此天然自然之数，按今天的科学知识系统来说，可以体现于物理——生理——心理学科的综合研究之中。首先必体现于音响学的泛音序列之中。而物理学中的规律又必然要与人类（甚至动植物）的生理——心理过程相适应、相结合。这三种必须融成一体，而被人类所承认所接受。于是，音乐的乐律文化历史的进程也就体现在人类文化历史演变的过程之中了。这也就提出了这样的研究任务，要求我们在研究民族音乐文化的发展历程时，要把当今的音乐动态与各民族民间至今仍然保存着的古代音乐文化形态做总的综合性观察、体验与考虑。我们要分析它的各种乐律、音调、旋律、节奏与种种表演形态以及和我们融为一体的种种附加成份，如语言、舞蹈、仪式、乐器、法器和服饰等。我们也要观察它的社会历史的文化演变，它发生的源头、它的文化基因及其演变过程，以及该民族的迁徙途经，该民族与其他周边和所遭遇的融合与分化等过程。

一

我们现在都承认客家汉乐的源远流长。虽然我们不能简单化地认为客家汉乐的流向、流程与中原汉人南迁的历史过程是同步进展的，但它们之间确实是存在

---

① 编者按：2012 年 1 月 16 日，费师逊先生驾鹤西归而去！留下未尽的文章，钟爱的事业，永远离开了我们！费先生生前曾给我们学报以真诚的帮助，大力的支持。本期刊发的这篇文章是他去年赐与学报的，当时与其商定将此文刊于本期，不想，此文竟成其遗作了！我们深切缅怀这位在民族音乐研究方面作出重要贡献的前辈学者，愿他在天堂一路走好！

着一定的相应的时空关联。“文化随人”，确是不错，但其具体的文化品类的各种形态，并非一定是同步齐驱的。当今，中原汉人南迁途经已经大体上明确了，但其整体文化的某个分支形态则可能是有先有后地在此轨迹上流变着。所谓流变，是指它迁徙过程中必然有所融合、分化、派生、繁衍、创新。客家人南迁至东南沿海地区时与南越各族系、与畲族人（畲族人本身也是分化融合的结果，他们之中的一些高级知识人士多与客家有关，并且畲族人群是普遍说着某种客家话）、甚至某些瑶族人也与之有所交往；但是其总的中原汉人的文化基因、血统基因应该是相当稳定的。特别是在宋明时期，客家人的传统文化长流中必然携带着中原、西北与江南汉人的俗乐、燕乐与清商音乐的曲目或成份。而且客家人长期避居山区，所以在它们的音乐文化宝库中也必然会大量保留了中原、西北、江南的各种曲目，而且从宫廷到民间都有，其中特别是属于曲牌性质的曲目，十分丰富。所以，搜罗由客家人演奏过的所有相关的乐目是有着十分重大的学术意义的。当然，在客家汉乐中也有不少优秀的由创作而得来的传统曲目，如《平山乐》《崖山哀》《出水莲》《蕉窗夜雨》《翡翠登潭》，等等。所以上述诸曲目在乐律与音乐文化基因上都能很杰出地继承并发挥了客家汉乐总的血统成分，创新并延续了它的文化遗产长河。

二

客家汉乐的民间音乐家李德礼先生说：传统汉乐中所使用的琵琶是仿古七全音琵琶。广东粤乐名家何柳堂先生使用的也是仿古七全音琵琶，他还用此种琵琶创作并演奏了《七星伴月》与《赛龙夺锦》等曲目。李德礼说：七全音琵琶的品位是按大小全音来安排的，但音阶序列中的最后一个音为半音。我对此话的理解是大小七全音是泛音序列中的$\frac{1}{7}$、$\frac{1}{8}$、$\frac{1}{9}$、$\frac{1}{10}$、$\frac{1}{11}$、$\frac{1}{12}$、$\frac{1}{13}$至$\frac{1}{14}$，而$\frac{1}{14}$是$\frac{1}{7}$的八度音，在此处当做宫音或起始音使用；如果仍然以$\frac{1}{8}$为宫音，那么$\frac{1}{7}$就是该音阶的“起始音”或曰“主音”。关于李德礼所说的音阶最后的音程为“半音”，那我的看法有两种可能：先是$\frac{1}{13}$至$\frac{1}{14}$的音分数为128，而真正的大半音为$\frac{1}{15}$至$\frac{1}{16}$，其间音分数为112，数目较为相近，期间只有16个音分之差。而$\frac{1}{14}$至$\frac{1}{15}$的音分数为119，与112只有7分之差，也是很可以超越的，可以称之为第一“特大半音”。后是$\frac{1}{13}$至$\frac{1}{14}$的倒数第二最小全音也可以称为第二“特大半音”，也或者可能是在演奏中为了追求乐曲的倾向功能性效果，而将此倒数第二的“最小全

音”，改奏成通常的“大半音”。由于我对此问题尚缺乏真正彻底的了解与研究，故只好存疑待考了。至于今日，这种七全音琵琶原属西域乐器苏祗婆乐制的乐器，它是怎样可能被用来演奏汉乐的燕乐、俗乐和清商音乐，那只能是运用“死品活弹”的技法了。这就属于了“手中有路”的问题。当然，首先也离不开“耳中有度”的问题。

中国音乐研究所在阿炳所奏的“二泉映月”中，发现其“si－fa”两音的游移度有20至40音分之差，并该文最后声称在中国广大北方地区皆有此游移现象。我认为这种北方普遍在民间通用的乐制属于清商音乐体现。①

三

我们知道：在七全音$\frac{1}{7}$至$\frac{1}{14}$这一梯段之前的泛音序列为大三度、小三度与小小三度。这里我发现用“梯段”的这一术语颇为合适。在此之前的梯段则为纯五度和纯四度的序列。而七全音之后梯段的序列为$\frac{1}{15}$与$\frac{1}{16}$……乃至$\frac{1}{32}$序列，再以后则至以$\frac{1}{64}$为首的梯段序列。在$\frac{1}{32}$至$\frac{1}{64}$的梯段中，有 do（$\frac{1}{32}$）、re（$\frac{1}{36}$）、mi（$\frac{1}{40}$）、↑fa（$\frac{1}{44}$）［而纯律之 fa 应为$\frac{1}{171}$］、sol（$\frac{1}{48}$）、la（$\frac{1}{54}$）、♭si（$\frac{1}{57}$）、↑♭si（$\frac{1}{58}$）、↓♮si（$\frac{1}{59}$）、乃至♮si（$\frac{1}{60}$）至 do（$\frac{1}{64}$）。而在♭si 的上方纯五度则为$\frac{1}{57}\times\frac{3}{2}$，↑♭si 的上方纯五度为$\frac{1}{58}\times\frac{3}{2}$，↓♮si 的上方纯五度为$\frac{1}{59}\times\frac{3}{2}$，♮si 的上方纯五度为$\frac{1}{60}\times\frac{3}{2}$。这种纯五度关系非常重要，首先，民间有言：“宫徵不正，不能为调”。宫徵者，纯五度也。在音阶各级上都会派生出纯五度。

在中国的古典雅乐体系的民间器乐曲中，do、re、mi、sol、la 的五声序列是绝对地被稳定地通用着的，它是必然要合乎三分损益法的。而在当今所保留的巫文化时期流传下来的民间歌曲中，则又出现了↑sol（$\frac{1}{25}$）与↓la（$\frac{1}{26}$）的音级现象；前者在湖南花鼓戏的曲调中有之，后者在瑶族民歌与黎族民歌中皆有之。除此之外，尚有多种巫文化遗存中的乐律现象。此处暂不举例。我们发现中国的雅乐音阶首先是以五度相生的方法来建构的。而各地民歌中虽多以三分损益法——它是以五度相生的逆行法形成的——但也仍然是离不开由自然律方法来建构。特别是在民歌旋律中的 fa 多采用$\frac{1}{11}$，而并不采用$\frac{1}{171}$。民间人士与农村儿童们要唱

① 韩宝强、赵文娟、刘一青：《阿炳所奏〈二泉映月〉的音律研究》，《中国音乐学》，2002 年第 2 期，第 84—97 页。

出现今新音乐（指十二平均律）中的fa是需要认真训练的。这$\frac{1}{171}$的♮fa才是真正纯律的fa，与之比较，$\frac{1}{176}$的↑fa（$\frac{1}{176}=\frac{1}{11}\times 8\times 2$）还仍在民间流传着。

我们民族民间传统的器乐曲中除了使用雅乐音阶外，其清商音乐中所采用的是：do（$\frac{1}{32}$）、re（$\frac{1}{36}$）、mi（$\frac{1}{40}$）或（$\frac{1}{81}$，指三分损益法的mi），而其fa音则十分多变。汉乐民间音乐家、演奏家多深知fa音多变。何育斋先生之孙何松先生就在《我所知道的广东客家〈弹筝八法〉》一文中说：“凡（4简谱符号）有时写作‘番’、‘环’、‘唤’、‘犯’、‘反’。这里所举的‘凡’字变化之多，可见其地位之重要。所有音韵变化，均从揉弦中得以体现。”① 这种fa音多变现象，古来已久。实际上中国古代将五声音阶定名为宫、商、角、徵、羽之外，也就将fa音定名为“变”了（这个话题将在我今后的论文中阐述）。汉乐中无论硬线和软线的si、fa两音都常处于变化之中，并且它们之间皆要保持着纯五度关系。硬线中就在其特定的fa音之后采用了sol（$\frac{1}{48}$）、la（$\frac{1}{54}$）、↓♮si（$\frac{1}{59}$）、do（$\frac{1}{64}$）；而软线中亦在其特定的fa音之后采用了sol（$\frac{1}{48}$）、la（$\frac{1}{54}$）、↑♭si（$\frac{1}{58}$）、do（$\frac{1}{64}$），其中，↓si与↑♭si的上方纯五度的各种fa音已在前文叙过，此处不赘了。而两种si与fa的音程中所差距的音分数如用当今常用的100音分为半音差距观念来计算，则可以作如下安排：♭si（$\frac{1}{57}$）至↑♭si（$\frac{1}{58}$）为38音分；↑♭si（$\frac{1}{58}$）至↓♮si（$\frac{1}{59}$）为33音分（本应为$33\frac{1}{3}$音分）；而↓♮si（$\frac{1}{59}$）至si（$\frac{1}{60}$）则为29音分。至于si（$\frac{1}{60}$）至do（$\frac{1}{64}$）音分差距数按自然律来算原为112音分，是个大半音；但在十二平均律的理论中则在这里当做100音分，其实这只是个表面平均的，而实质被抽象化了的半音数。从上述何松先生《弹筝八法》一文中，我们又可以真切地体会到：在汉乐传统的教学过程中，弹筝已归纳为八种传统手法。这也就充分说明了“手中有路”的道理。“路”者，“法”也。当然，其“路”、其“法”，都必在师承的传承中有其精妙之处，且必因其师傅的口传心授、言传身教，方可得到。

（原载《星海音乐学院学报》2012年第1期）

---

① 何松：《“客家筝派”本源论萃》，北京：中国文联出版社，2008年，第56—59页。

赣南于都县靖石乡田东村刘氏“选贤堂”晋牌祭祖仪式音乐文化调查与研究

钟善金、邹建林

引　言

于都县位于江西省南部，赣州市东部，贡水中游。东连瑞金、会昌县，南接安远县，西邻赣县，北靠兴国、宁都县，属于江西赣南客家民系。据《于都县志》记载，于都设县于西汉高祖六年（即公元前 201 年），迄今有 2210 年的历史。

“赣南客家人的祭祀分私祭和公祭两种。私祭，也叫家祭，指单家祭礼；公祭指合族、合祠或合房拜祭。赣南客家人对自己的祖宗非常崇敬，‘草鞋脚上，灵牌背上’，即使在飘泊无定的生涯中也要背着祖宗的灵牌随时供奉。为了方便家祭，他们居住的堂上必设神龛，龛中用红纸或木牌书写‘某某（指郡望名）堂上历代考妣一脉宗亲神位’，俗称安家神。每月初一、十五要点燃香烛，逢年过节要用三牲烛帛供奉。”①

“赣南客家各姓氏都设有宗祠，也称家庙。这里是思亲奉祖、祭祀活动的场所。宗祠分上下厅，在上厅举行祭祀活动，正中设有神龛，把历代祖先的灵牌排列在上；下厅，可搭台演戏。一般每年清明、冬至在此举行祭祀仪式。祭祖仪式由祠长公或族长公主持，率领众人在祠堂大厅向祖宗灵位行跪拜礼。此外，请人诵敬文，吹唢呐，敲锣打鼓，场面非常庄重。”②

晋牌是将祖先的牌位置于祠堂上厅的神案上（当地俗称“晋牌”或“祖牌上宝座”）所举行的一种祭祖仪式。在时间上，举行晋牌仪式没有固定的时间，

---

① 黄志繁、黄建华：《明清时期赣南客家的民俗教育》，载《赣文化研究》，第 12 期，北京：中国社会出版社，2006 年，第 362 页。

② 同上，第 362—363 页。

一般由族长等执事人员决定。在规模上，举行晋牌仪式的规模可大可小，如对个别几位祖先的牌位放置祠堂神案上，仪式比较简单，而对祠堂进行修缮或重新雕刻堂匾和祖牌，仪式便比较隆重。隆重的晋牌仪式程序一般包括开厅、点光、升匾、行礼、祖牌升宝座及待客等六项仪式内容。隆重的晋牌仪式一般要几十年才有一次。本文调查的对象是“文革”后时隔40余年的第一次晋牌仪式活动，非常难得。

一、刘氏“选贤堂”晋牌祭祖仪式现场过程实录

时间：2005年9月25—27日（2005年农历八月二十二至二十四日）。

地点：江西赣州于都县靖石乡田东村刘氏分祠堂“选贤堂”。

组织机构：“选贤堂”雕刻祖堂匾、祖牌理事会。

理事会人员名单：刘纪兴、刘丰英、刘玉功、刘胜功、刘振阳、刘振声、刘振明、刘丰疆、刘丰勇、刘丰养、刘清功、刘源功、刘福功、刘振良、刘振福。

总理事长、总负责：刘纪兴。

另设：财务、会计总务、接待、后勤、伙食管理、帮厨、保管、授红、写对联、纪律等。

本次晋牌仪式活动组织严密有序，人员分工具体到位，后勤人员参与人数达70余人之多。

忌讳：为踊跃选贤堂升祖灵牌鸿名生庚避勿前列右：二十三日逢1967年丁未39岁丑时避勿前，二十三日逢1975年乙卯31岁酉时避勿前。

乐队人员基本情况：

刘福常：男，1965年生。16岁跟随廖新传（于都盘古山镇人）学吹唢呐一年，后来自学。现精通唢呐、笛子、二胡、板胡、三弦、秦琴及打击乐。此外，刘福常还身怀特技，能用鼻子吹唢呐并达到相当高的水平。余观煌：男，1954年生。1983年跟随刘福常学艺（二胡及司鼓等打击乐器，兼吹唢呐）。刘振云：男，1965年生。1983年跟随刘福常学艺（二胡、唢呐、秦琴及打击乐器）。刘振汉：男，1937年生。1960年代跟随廖新传学艺（打击乐）。郭祥和：男，1947年生。2003年跟随刘福常学艺（打击乐）。黄钊金：男，1948年生。1985年跟随刘福常学艺（秦琴、二胡、板胡及打击乐器）。

（一）开厅：2005 年 9 月 25 日下午 18:00（2005 年农历八月二十二日酉时）

下午 18:00 点，刘氏在家男丁约 80 人聚集在刘氏分祠堂用膳。用膳前鸣炮、奏乐。本次用膳共有十桌，其中厨师及帮厨人员（多为女性）一桌，吹鼓手一桌，其余的均为“选贤堂”房下的男丁。坐席有严格规定：祠堂上厅上方左边席是最大席，安排最重要的外宾并由本次“选贤堂”上牌理事会总理事长率理事们陪同就坐（本次“选贤堂”上牌最重要的外宾就是为本次选贤堂上牌雕刻堂匾和祖牌的雕刻师）；祠堂上厅上方右边席为次席，一般是“选贤堂”房下辈分最大、年岁最高、受大家尊重的长者们就坐；乐队人员安排在祠堂上厅上方右边靠次席就坐；其它各席均按辈分高低及年龄大小安排就席。乐队人员能享受这种待遇，主要原因是：乐队人员的演奏在本次活动中作用非常重要，整个仪式中的每一道程序都离不开乐队人员所奏的音乐，换句话说，乐队人员所奏的音乐贯穿于整个仪式当中，有着不可替代的作用。

用膳前必须奏乐，当地称打“闹台”。“闹台”一般是由锣鼓点子和若干曲牌组成，先是鼓点子后接曲牌。本次用膳前打“闹台”所用的锣鼓点子和曲牌顺序为：发鼓三阵；接《长流水》（鼓点子）；接《三五七》（鼓点子）；接《三下山》（鼓点子）；接曲牌《大五队》《下山虎》《画眉跳架》《点光》《颜回》《千秋岁》《红日升》《打马进城》《尾声》。

打完“闹台”以后，接下来就奏《四季春》（凡工调）。晚饭后，乐队人员开始表演“小吹”。“小吹”一般用一支小唢呐或一支竹笛及拉弦和弹拨乐器（如二胡、中胡、秦琴等），再加上打击乐器。演奏曲目有传统的也有现代的，听起来非常优美。本次“小吹”演奏的传统曲牌有：《吉心草》《过江龙》《十番》《花喇曲》；现代曲目有：《走进新时代》《十五的月亮》《我爱你塞北的雪》《浏阳河》等。

“小吹”演奏完以后，大概是晚上 21:30。至此，“开厅”这一道程序结束。

（二）点光、升匾：2005 年 9 月 26 日凌晨 1:00—2:00（2005 年农历八月二十三日丑时）

点光、升匾是本次晋牌仪式中非常重要也非常隆重的两项程序。按规定，点光是在祠堂外的河边进行，因为点光时要敬“水神”，所以必须在河边上完成点光程序。升匾是在祠堂进行。本次要升的堂匾为一块，就是以该房第一代人刘智文的字号为堂号，称“选贤堂”。本次要上宝座的祖牌共有 59 块（不同辈分的）。

晚 11:30 左右，“选贤堂”所有在家的男丁及乐队人员（手拿乐器）都聚集

在安放堂匾和祖牌的房子外面。理事会安排好的61位男丁中，其中2位男丁抬堂匾，另59位男丁各端祖牌一块。2位抬匾的男丁在前面，59位端祖牌的男丁跟在后面并按顺序排成队。凌晨过后，“选贤堂”的子孙后代们抬着堂匾、端着祖牌排着队向河边走去。按规定，在“点光”之前是不能发出任何声音的，而且堂匾是反过来抬，祖牌也是反过来端，堂匾及祖牌均用红纸贴封。在前往河边的路上，谁都不敢说话，乐队人员手拿乐器跟在队伍的后面，也不敢吱声，在这夜深人静之时，只听见脚步声，偶尔可听到几下小心翼翼的咳嗽声，足见子孙后代们对祖先的虔诚和敬拜之心。

“点光”的地点设在河边的一块水泥平地上，雕刻师早已在那做“点光”前的准备工作了。队伍到那里后，在雕刻师的指挥下，堂匾和祖牌按顺序放在预先准备好的桌子上，那些抬堂匾端祖牌的男丁们站在后面排成五六排，谁都不敢说话，只听到哗啦啦的流水声。雕刻师在水泥平地靠河边的东面设了个敬鲁班仙师的神坛（因为雕刻师是木匠，所以他要敬鲁班仙师），神坛上面放有神牌及供品（供品有桔子、梨和香菇等供果；三只瓷杯，一杯长流水（意为源远流长）、一杯红珠（用于“点光”）、一杯茶水（饮用）；茶壶一只；另还放有剪刀、尺子和毛笔。在排放堂匾和祖牌的桌上有六只脸盆，脸盆里有水、毛巾一条、小圆镜一面（按规定，一个牌位就要配一只脸盆和一只笔，为了节省，只用了六只脸盆、三十只毛笔。脸盆里的水、毛巾及小圆镜是开光时用的，意思是为每位祖牌洗干净、擦亮，使之照亮子孙后代。毛笔是用于“点光”）。时间快到凌晨1点了，雕刻师也准备得差不多了，总理事长和一个理事会成员一直在协助雕刻师做事。“点光”前的最后一件事，就是雕刻师在东、南、西、北、中五个方向的地上点亮蜡烛插上香，焚了些纸钱，口念咒语（意思是把东、南、西、北、中的各路好的神要请过来，不好的神也要焚钱“打发”好，以免在此闹事）。时间在一秒一秒的走向丑时，雕刻师左手提着锣，右手拿着槌子，眼睛看着表，做好一切准备，乐队人员拿着乐器也做好了演奏的准备。到了丑时，只见雕刻师高举起铜锣顺时针转了一圈，同时重敲了三下铜锣，三声锣响后，乐队人员立刻奏响了音乐。在热闹的吹打乐中，雕刻师开始对堂匾和祖牌按序进行“点光”。

“点光”后，男丁们抬着被“点光”的堂匾，抱着被“点光”的祖牌按照来的时候的顺序站好队，往祠堂方向走去。在热闹的吹打乐和震天动地的鞭炮声中，“点光”队伍浩浩荡荡走进了祠堂。“点光”这一道程序奏乐所用的曲牌及吹奏顺序为（含在回祠堂的路上吹奏的）:《小桃红》《十杯酒》《一枝花》《将军下马》《四门阵》《下山虎》《大五队》等。

“点光”仪式完成后接着就进行“升匾”仪式。“升匾”仪式的内容有三：

1. 升匾。就是将“堂匾”挂在祠堂上厅正面的上方。升匾时必奏乐，演奏曲牌为：《礼赞》《四季春》（凡工调）等。

2. 烧香拜祖。“堂匾”挂好后，停乐，接着由“选贤堂”雕刻堂匾、祖牌理事会总理事长刘纪兴进行烧香拜祖。

3. 祝词。烧香拜祖结束后，雕刻师手举“活鸡”（用于代替凤凰，“手拿雄鸡似凤凰”，表示吉利）走到上厅正中央，面向“选贤堂”的子孙们念祝词：“收到今天祭祀封哦，就在贵堂敬香堂，一要房房都富贵哦，万载兴隆大开仓（大家和：“好”）。二要财源如意来哦，金银财宝堆满仓（大家和：“好”）。三要山要来其地哦，房待养孝登金榜（大家和：“好”）。四要四季大齐仓哦，世代隆昌共欢堂（大家和：“好”）。五要吾子登科耀堂，进朝觐见登朝堂（大家和：“要”）。六要天时地利人和，官官相扶青云上（大家和：“要”）。七要房房代代出头，文武各方满朝堂（大家和：“好”），八要发发发多，发到东南西北方（大家和：“要”）。九要健康，丁才会发在房房（大家和：“要”），十要满堂红哦，丁才会齐发发在房房（大家和：“好”），今日听我普法弟子，菩萨公！越发越富入天堂。”

祝词结束后，起乐，奏《四季春》。至此，点光、升匾程序结束。

（三）行礼：2005 年 9 月 26 日下午 17:00—18:00（2005 年农历八月二十三日酉时）

行礼先生（必须由本宗族并懂得行礼程序的人来担任）先穿好礼服戴好礼帽，然后上香拜祖（四跪四拜：一拜天、二拜地、三拜祖、四拜师），接着开始行礼：执事者各行其事；鸣炮三声；击鼓三通；鸣金十二（如是壬年则鸣金十三）；奏大乐；“选贤堂”子孙在祖灵面前三跪三拜（跪拜天、地、祖）；跪、升均奏乐①；执事者上香：1）初上香、奏乐，2）亚上香、奏乐，3）三上香、奏乐；接香，奏乐；执事者献钱：1）初献钱、奏乐，2）亚献钱、奏乐，3）三献钱、奏乐；接钱焚别，奏乐；执事者献酒：1）初献酒、奏乐，2）亚献酒、奏乐，3）三献酒、奏乐；灌地降神（敬地神），奏乐；执事者献馔：1）初献馔、奏乐，2）亚献馔、奏乐，3）三献馔、奏乐；三跪三拜（跪拜天、地、祖），跪、升均奏乐；围绕祖牌转三圈（行三显），奏乐；灵前鞠躬跪，奏乐；止乐，宣读祭文；起乐、鸣金、化钱焚别、焚祭文；行礼先生做赞语；礼毕。

① “行礼”此环节所奏乐皆为《吉心草》。

（四）祖牌升宝座：2005年9月26日下午18:00（2005年农历八月二十三日酉时）

行礼结束后，接着就是祖牌升宝座。在《四季春》的音乐中，总理事长刘纪兴等正忙于安排祖牌升宝座的各项准备工作。当时针走到18:00点整时，乐队奏响了《大开门》，接着两位男丁（一老一少）登上了安放祖牌的地方（按规定，这一老一少在上去之前必须洗干净脚），另两位男丁在下面准备接牌然后再传给站在上面的两位男丁，上面的两位男丁接到祖牌后再按规定顺序安放好祖牌。其他男丁各自抱着预先准备好的祖牌依次走向上厅。在整个祖牌升宝座过程当中，乐队演奏了以下曲牌：《大开门》《滴留子》《八仙子》《神调》《一枝花》《将军下马》《拜将台》《小桃红》《十杯酒》。

祖牌升宝座结束后，“选贤堂”的子孙们争先恐后地去点蜡烧香，拜祖拜天地，好不热闹。

（五）待客：2005年9月27日中午12:00（农历2005年八月二十四日午时）

待客是“选贤堂”晋牌仪式中的最后一道程序。客人主要是宗亲。上午11:00点左右，由族长等几位德高望重的前辈代表公祠宗亲前来“选贤堂”祝贺。乐队人员走出“选贤堂”在路上奏响《四季春》迎接他们。宗亲们送来一条横幅和一块镜子，横幅上写着“世代荣昌”四个字，表达公祠子孙们对“选贤堂”的虔诚祝福。宗亲们进入“选贤堂”后，族长主持讲话，仪式是：鸣炮三声；击鼓三通；鸣金十二；奏大乐；奏小乐；宗亲代表向“选贤堂”祖先烧香敬拜；赞语。

仪式进行完后接着就开席（必须在乐队人员打“闹台”后才能鸣炮开席）。打“闹台”所使用的锣鼓点及曲牌顺序是：发鼓三阵；接《长流水》（鼓点子）；接《三五七》（鼓点子）；接《三下山》（鼓点子）；接曲牌：《大五队》《下山虎》《画眉跳架》《点光》《颜回》《千秋岁》《红日升》《打马进城》《尾声》。

打完“闹台”以后，紧接着就奏小乐。小乐演奏的曲目与“开厅”所用曲目相同。酒席几乎是在音乐声中进行，热闹非凡。按规定，族长等宗亲们坐在上厅左边最大席。本次“选贤堂”晋牌仪式的总理事长、总负责及财务负责人员等逐席敬酒祝揖以表谢意。酒席进行到尾声时，宗亲们要离席了，这时乐队人员又奏响了《四季春》，和着鞭炮声送宗亲们上路。本次“选贤堂”晋牌仪式的总理事长及理事们与宗亲们一一握手、逐一道别。至此，历时三天的“选贤堂”晋牌仪式全部结束。

二、晋牌祭祖仪式音声中的音乐本体分析

（一）晋牌祭祖仪式中的乐器

1. 乐器分类

（1）吹奏乐：大唢呐（两支）、小唢呐（一支）、笛子（一支）。

（2）丝弦乐：二胡（一把）、中胡（一把）、板胡（一把）。

（3）弹拨乐：秦琴（一把）。

（4）打击乐：小堂鼓（一面）、中堂鼓（一面）、小锣（一面）、中锣（一面）、小鈸（一个）、中钹（一对）、板（一只）。

2. 演奏形式

（1）大乐：大乐往往在主要仪式的程序中演奏，其乐器包括：大唢呐（两支）、中堂鼓（一面）、小堂鼓（一面）、中钹（一副）、小钹（一副）、小鼓（一面）、大鼓（一面）。



图1　大乐乐队



图2　小乐乐队

（2）小乐：小乐往往在茶余饭后演奏，起到活跃气氛的功能。同时，在某些程序中，也会用到小乐（如行礼程序）。其乐器包括：小唢呐（一支）、笛子（一支）、板胡（一把）、二胡（一把）、中胡（一把）、秦琴（一把）、板（一只）、小钹（一只）。

3. 乐器的定调

大唢呐：全按（筒音）为E；小唢呐：全按（筒音）为A；二胡：定弦为Re－La（或Mi－Si）；中胡：定弦为Sol－Re（或La－Mi）；板胡：定弦为Sol－Re（或La－Mi）；秦琴：定弦为Do－Sol－Re（或Re－La－Mi）。

表1　于都县靖石乡当地唢呐七个调的名称

序号	调名	筒音	宫音指位
1	正调	“1”	筒音
2	六指正调	“7”	一孔
3	四指调	“6”	二孔
4	小工调（本调）	“5”	三孔
5	六指小工调	“4”	四孔
6	五指调	“3”	五孔
7	凡工调	“2”	六孔
8	正调	“1”	七孔

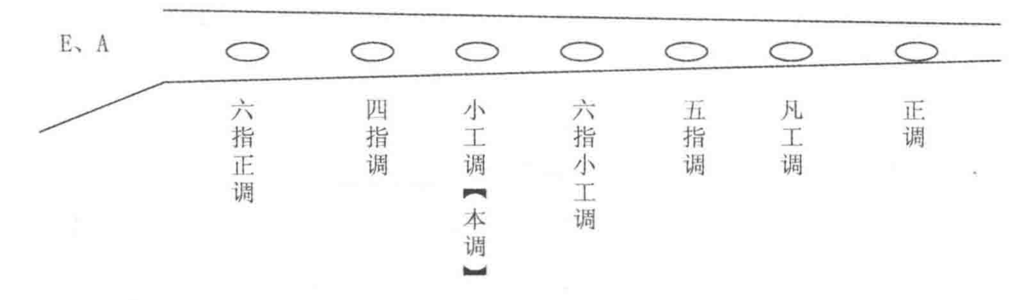


图3　当地唢呐调高：筒音＝E、A

说明：

（1）大唢呐在大乐中使用，有铜制和木制两种。唢呐总长度为54厘米，筒音为E。

（2）小唢呐在小乐中使用，木制。唢呐总长度为37厘米，筒音为A。

（3）大唢呐背面无孔，小唢呐背面有孔。

（二）晋牌祭祖仪式中的曲牌

1. 常用曲牌及调的关系表

序号	曲牌名	调名	别名	筒音	第三孔	调号
1	《小桃红》	C 宫	五指调	“3”	A	C 调
2	《赞礼》	G 徵	五指调	“3”	A	C 调
3	《大伍队》	A 羽	五指调	“3”	A	C 调
4	《打马进城》	G 徵	五指调	“3”	A	C 调
5	《将军下马》	C 宫	五指调	“3”	A	C 调
6	《下山虎》	A 羽	五指调	“3”	A	C 调
7	《朝天子》	A 羽	五指调	“3”	A	C 调
8	《唢呐皮》	C 宫	五指调	“3”	A	C 调
9	《观音赞》	G 徵	五指调	“3”	A	C 调
10	《千秋岁》	G 徵	五指调	“3”	A	C 调
11	《十杯酒》	G 徵	五指调	“3”	A	C 调

2. “公婆吹”的宫调关系表

序号	曲牌名	调名	别名	筒音	第三孔	调号
1	《四季春》	A 徵	凡工调	“2”	A	D 调
2	《四季春》	D 徵	四指调	“6”	A	G 调
3	《四季春》	G 徵	五指调	“3”	A	C 调
4	《四季春》	B 徵	尺子调	“1”	A	E 调

说明：

（1）四种调的旋律基本相同，均为徵调式，只是有高低八度的区别。

（2）使用最多的为“凡工调”和“四指调”，其次为“五指调”，“尺子调”用得较少。

（3）一般在“好”事上使用（“好”事指：结婚、祭祖、白事转红事等）。

（三）代表性曲牌的旋法、曲体及发展手法分析（以曲牌《四季春》为例）

《四季春》是于都县靖石乡的一个非常具有特色的曲牌，由两支同调的唢呐主奏，一支高八度吹，另一支低八度吹，多为一呼一应、一问一答，有时也合奏，非常有趣，音调也颇具特色，当地称为“公婆吹”。

1. 调式音阶：该曲牌调式主干音为 Sol - La - Do - Re，其中又以 Sol - Re 为骨干音。这是一个非常富有赣南客家音调风格的调式音阶，在赣南客家调式中，徵调式又占有大部分。

2. 曲体与手法：该曲牌整个结构特征为变奏曲体（引子加五段变奏加结尾），主要以加花变奏为主，每段变奏的结构长度均不相等，即兴随意性较强。

引子部分（第1—21小节），由“公”唢呐演奏。节奏相对自由，徵和商为强调音级。同时，在节奏上采用跨小节的连线切分，使旋律富有流动性和动力感。

第一段（第22—55小节），由“婆”唢呐演奏。在节奏上采用疏密和动静结合，骨干音为徵和商。同时，长音采用切分节奏，富有动感；音域在中声区，在音乐语言逻辑上富有陈述性质。更为有趣的是，旋律在36小节的弱拍上突然休止并停顿两小节，然后继续陈述，给人以诙谐和幽默的感受。

第二段（第56—90小节），由“公”唢呐演奏。在音区上翻高八度，色彩较第一句更为明亮，并形成音色上的对比，情绪更为活泼，音调上围绕着 La - Do - Re 进行展开，在色彩上与第一句形成对比。

第三段（第91—117小节），由“婆”唢呐演奏。此段在第一段的基础上进行加花变奏。

第四段（第118—132小节）由“公”唢呐演奏。此段开始采用了移调（旋宫）的手法，使音高在调性上产生对比，而此段的骨干音集中在 Sol - La - Do 三个音上，并在节奏上不断重复一个固定的节奏音型，使乐曲富有动力感。

第五段（第133—170小节），由“婆”唢呐演奏此段。同样是在第一段的基础上进行加花变奏。

尾声（第171—182小节），由“公”、“婆”唢呐同时演奏。两支唢呐演奏同一旋律并以高低八度分开，形成音色上的对比，同时结束在徵音上。

3. 演奏特征：主要以“公”、“婆”对话的形式展开，辅之于打击乐。“公”或“婆”的每段旋律结束前，另一个声部会以长音的方式进入与其重叠，并形成一种四度或五度的支声效果。

4. 速度与表情：速度上，除引子和结尾处均为自由外，其它五段变奏的速度均相等。情绪和表情较为欢快。

谱例 1 《四季春》（凡工调）



（公婆吹）

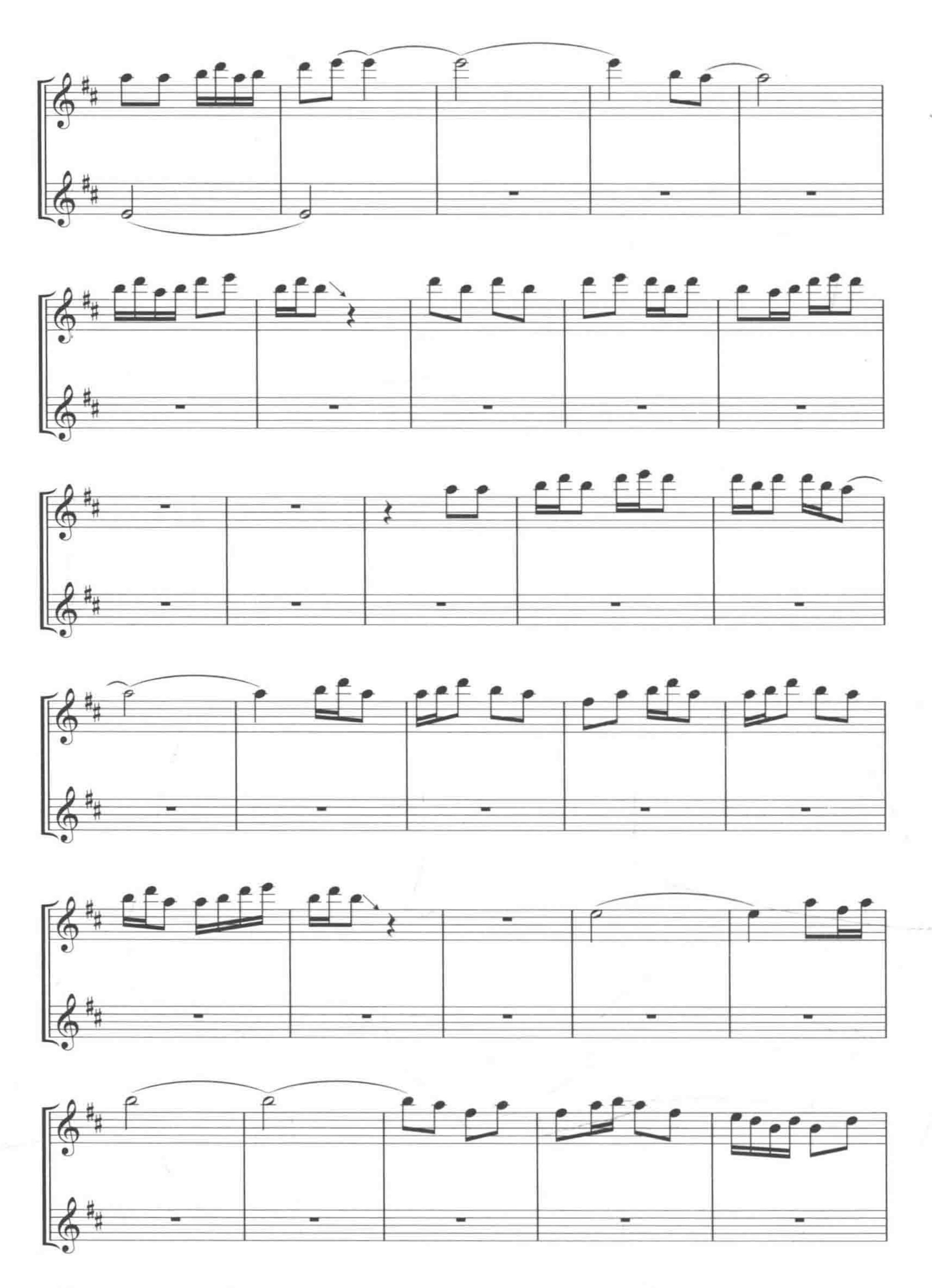
演奏：刘振云（公吹）
刘福常（婆吹）
记谱：钟善金

筒音=2（凡工调）

（公吹）

（婆吹）







（下略）

三、晋牌祭祖仪式的文化人类学诠释

（一）于都县靖石乡田东村村民的宗教信仰

于都县靖石乡田东村村民与赣南客家人一样奉行多神崇拜，相信“举头三尺有神明”，不管是哪路神仙，只要能祈福消灾、万事吉祥，保佑老少平安健康、家丁兴旺，一定供奉。

于都县现有儒教、道教、佛教、天主教。道教对当地居民影响较大。根据1992年编《于都县志》上说，道教传入于都的具体时间不详。“东晋时，著名的道教理论家，炼丹家葛洪曾来到赣南，并在平固（今兴国县）结庐修道。”清同治《赣州府志》有记：“葛洪、字稚川，丹阳句客人，究贤典籍，好神仙导引之法，尝过平固，见山水灵秀，结庐其地，凿池洗药，留诗曰：阴洞泠泠，风珮清清，仙居永劫，花木长荣”。①“同治《于都县志》记载一位真人梁守朴的事迹：

① 转引自罗勇、刘东荣：《道教与赣南客家人的丧葬仪式》，《宗教学研究》，2005年第2期，第36—37页。

‘梁真人，名守朴，唐时于县北斗山紫霄观学道。道既成，闻于朝，遣殿使持节来召’。”① “到了明代，更是名道辈出，如：‘赵宜真，先好儒学，后弃儒，从曾尘外者学道，初授清微清法，闻张天全得长春邱真人之道，因又子焉并熟金蓬头，金液内外丹诀，又师李全究白玉蟾之学。’可谓是道教各派之集大成者。他在洪武年间定居于都紫阳观，修炼还丹。以道法为百姓服务，并广收门徒。其弟子刘渊然，邵以正及其再传弟子喻道纯等都是名震京师，荷九重眷。刘渊然在洪武祭酉年（1393）被明太祖召至京，见于便殿，赐号‘高道’。洪熙年间（1425），封为‘冲虚至道，无妙不为，光范演教，庄静普济长春真人。’领天下道教事，赐二品银章。邵以正于宣德二年（1427）召至京，七年（1432）授道录司右正一，正统十二年（1447）升左正一。景泰二年（1451）赐号‘守元冲靖高士’。后因奉旨祈雪有功，封‘妙悟静虚宏济真人。’著有《忠孝录》《名医篡集》等书。”② 由此可见于都县从晋代开始就应该有道教活动，而于都县名道士的迭出屡现，更加促进了道教在于都县的发展和盛行。

于都道教属散居正一派，“这与赣南客家人宗教信仰的特点不谋而合的。客家人素有勤劳刻苦、自强不息的精神，尽管他们在不同程度上信仰宗教，寻求精神慰藉，但是又不完全甘于消极颓废，逃离尘世。这种可以散居乡、镇、村的正一派道教既满足了他们精神有所寄托的心理需求，又符合客家人的传统精神，因而散居正一派道教能在于都得到广泛传播”③。

（二）晋牌祭祖仪式展现客家人的祖宗崇拜

众所周知，客家人是中原汉族移民到南部扎根的民系，其本源文化是中国传统的儒家文化，对祖先崇拜的观念，恰恰是儒家思想在维系宗族生命的实践中必不可缺的一种重要礼仪。

赣南客家人对祖先崇拜的重要标志主要体现在建祠堂，修族谱，祭祖先。宗族祠堂是供奉和祭祀祖先的最重要的场所，也是族人实施宗族制度的场地，它是宗族的象征标志建筑。

于都县田东村的刘氏祠堂分为总祠堂（有400余年历史）和分祠堂（有200

---

① 转引自罗勇、刘东荣：《道教与赣南客家人的丧葬仪式》，《宗教学研究》，2005年第2期，第36—37页。

② 同上。

③ 同上。

余年历史)，总祠堂是一座不带居民的单独祠堂，建筑历史悠久，外观非常壮观、宏伟、精致，是一座典型的中国古典建筑，祠堂内三堂分明。祠堂上厅神龛上牌位稀少，据理事们说，大部分祖牌在文革期间被毁。分祠堂，即“选贤堂”也是一座无民居的单独祠堂，三堂分明，上厅的中间放置始祖牌位：“十六世祖刘公智文妣余氏老大老孺人尊神位”，其左右及下层则安置从十七世祖到二十八世祖第五十九代历代列祖50多个牌位。排列不分昭穆，而是从上到下按照世数顺序排列。据分祠族长介绍，此次刘氏晋祖牌活动，是文革后第一次，也是时隔40余年，才有了这一次晋牌活动。此次上祖牌共有50多位，每上一位祖牌约要出资300余元人民币。由于每户经济状况的不同，还有的门户因出不起钱而未上祖牌。



图3 分祠堂——选贤堂“祖牌上宝座”



图4 分祠堂——选贤堂

修族谱是溯源流，记录本族的始祖和列祖列宗的分支流派。据清同治《于都县志》记载：“远塑分传之祖，即唐末以来，源源本本，宗派丘墓，昭然可稽。”修族谱不仅朔源流，还记载祖宗的功德，功名业绩。同时，通过对族谱的修撰来分清宗族内部成员的亲疏，辈分关系。这是祭祖的必要基础，否则，就会造成参祭者尊卑不分，秩序混乱。

赣南客家人的祭祖分为祠祭和墓祭两类，而最为隆重的则是祠堂之祭。祭祀时间大约为清明、中元（鬼节），但也有例外。本次记录的刘氏祭祖活动就是在农历八月。活动由宗族长和司仪主持，全族男丁或各房派代表参加，在祠堂依照

尊卑顺序排列，并按礼仪程序祭祀祖先。

这次祭祖活动相当隆重，除了本分祠堂的所有男丁必须到场外，祭祖过程中也非常讲究，所有新上堂的祖牌，必须由“雕刻师”雕刻，雕刻师的角色即为仪式的主持。据传，雕刻师这一角色不是普通人能够担任的，而必须是世家相传才能充当，一般是父死子继，父亲在临死时口中含菱吐向跪在床边抖起衣裳迎接的一个或几个儿子，谁得到了菱，便由谁继承父业。而祭祀祖先的日子，也必须将开基始祖的生辰八字进行算过，才能定出日子。把祖牌供上神龛时，得由宗族中选出两位具有文化的老人和青年人，一般人不能行此事，这体现出敬老尊贤的价值取向，能承担这一角色是一种荣耀和地位，对读书人有激励作用，也反映出客家人崇文重教，光宗耀祖的传统。

（三）晋牌祭祖仪式的文化价值功能

1. 维系宗族情感

一个姓氏的宗族，随着人口的不断繁衍，兄弟间会衍生出许多分支，从而分化出呈几何状的同姓家庭。在这种情况下，如果没有一种有效的组织手段，这种疏离的家族远房容易逐渐失去情感联系，成为一般的社会关系。而祖灵崇拜恰恰是以血源关系为纽带，通过对共同的祖先的祭祀活动，强化族人的内部亲戚和血缘关系，提醒族人我们本是一家人，从而起到联络、凝聚族人的情感作用。

2. 凝聚宗族人心

于都县靖石乡田东村的刘氏宗祠和其他客家地区的宗族一样，都十分重视开基始祖和各世祖的崇拜。祠堂内，开基始祖和各世代祖的牌位有着重要的地位，各世代的世次都以开基始祖展开，表明同一宗族的共同血缘来源。这种有生而来的血缘纽带，使同宗族的人际关系更加紧密。每个家庭和同一个宗族都是以宗族祠堂和祖牌为中心，归根溯源，都属一个根脉。特别是客家人进入客地后，大量、频繁为生存资源而形成的宗族斗争，发展到宗族之间的械斗，而在这种决定宗族生存空间和面临土族或其他宗族的排挤和挑衅所带来的生存竞争中，祭祖仪式便产生并形成了凝聚与团结族人的巨大作用。这也是客家人对祭祖仪式如此推崇的重要原因之一。

3. 彰显宗族尊卑

围绕祖灵的崇拜，同宗同族人群建立了一套排位有序的等级结构，并且通过族谱加以确认。围绕在至高无上的祖灵之下，每一代宗祖都在宗族的组织结构

中。他们都有明确的长幼顺序的位置。他们之间上下辈，同辈长幼的关系都十分明确。一种严格的尊卑等级社会宗族关系便以始祖为金字塔而建立起来。晚辈尊敬长辈，幼弟尊敬兄长，形成了一个尊卑有序的组织服从关系。这种组织结构对服从、行为、协调、统一同宗同族的思想和行为都有着许多其他组织不可替代的作用。

4. *启佑宗族后裔*

对祖先的崇拜和祭祀活动，在一定程度上，反映族人对“此岸”生活的关注，借助对神的祭拜和供奉，来满足现世的人将世俗性的生活利益寄托在超自然的仪式行为中，祈求长命富贵、生儿育女、趋福避祸、消灾去病、升官发财、风调雨顺等。如在“选贤堂”的祠堂大门上就写有这样一幅对联：“上联：选祖升座庆先灵攻宗德昭千秋鼎盛流芳远；下联：贤堂复兴佑后裔房房兴盛万载兴隆世泽长；横批：人文繁衍。”在横批下方写有五所竖条文字：一为：长发其祥；二为：个个成长；三为：吉星高照；四为：启佑后裔；五为：人长多丁。进入祠堂院内后，在院门口又写有一幅对联：“上联：门户维新启佑人文千秋盛；下联：楼台换彩创开世泽万载昌；横批：源远流长。”进入上堂后，堂内大厅柱上又写有一幅对联：“上联：祖灵升堂满门吉庆长；下联：宗显佑裔房房兴盛久。”可见，从对联中所富有的意蕴来看，都是当下族人希望借助对祖先的崇拜和祭奠，满足族人在现实中的需求，祈求祖先和神明能够指点迷津、有求必应，化解现实生活中的苦难，实现自己的健康、平安、幸福的此岸理想。

赣南客家民间晋牌祭祖仪式活动反映着客家人的传统习惯、生活习俗、宗教信仰和祖宗崇拜。客家人在仪式中表达着“慎终追远”的思亲之心、对先贤丰功伟绩的景仰、对民族正气的崇尚以及亲友款叙之情的抒发。同时也反映了客家人期盼消灾祈福、庇佑五谷丰登、财源亨通、风调雨顺、国泰平安心态。

（原载《星海音乐学院学报》2012 年第 1 期）

民间客家山歌主体音乐行为的考察与分析

——以广东兴宁“杨如彭山歌亭”为例

黄　燕

“客家山歌的主体是歌手和听众，他们对山歌的理解应该在山歌知识体系中享有地位，他们的声音对于客家山歌的发展和传承具有决定性的力量。因此，对于客家山歌的各种参与者的调查和研究亟需展开，只有这样，才能较为全面认识口传文化的传承、传播、变迁，在生活世界里感受真切的民众心理。”① 其次，“人类一切围绕音乐所产生的各种活动，都可以称为人类的音乐行为，音乐行为的延续实施就是人类的音乐行为过程。”② 关注人类音乐行为及其过程，对于了解整个音乐活动的价值乃至人类在创造音乐过程中获得的个体生命体验均有着重要价值。

基于上述观点，笔者以广东兴宁“杨如彭山歌亭”③ 为考察点，在对兴宁山歌的生存环境，表现形式及演唱现状的宏观认识的基础上，重点关注山歌亭的活动主体（歌手和听众）的音乐行为，从中探讨山歌在客家民众中的社会位置与生活意义，以及其中所包含的当代民间客家山歌音乐文化的传承特征。如今，对中国传统文化的研究正步入一个多元化时代，“多样化的分层研究与全方位的视野应当是必由之路”④。“加强客家山歌的研究，充分领略其如何在现代社会里一再

---

① 揭英丽:《客家山歌研究综述》,《民间文化论坛》, 2006 年第 4 期, 第 95 页。

② 臧艺兵:《乐在其中——对音乐行为过程的人类学阐释》, 载香港中文大学音乐系、中国艺术研究院音乐研究所、中国传统音乐学会:《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》, 北京: 人民音乐出版社, 2002 年, 第 1139 页。

③ “杨如彭山歌亭”是由兴宁旅港同胞杨如彭先生的儿子捐资兴建, 并以其父名字命名, 现与兴宁城区的明珠文化广场相邻。

④ 杨曦帆:《城镇在传统文化传承中的作用: 以江南民间音乐为例》,《艺术研究》, 2010 年第 4 期, 第 133 页。

被表演、重复和传承，理解其在民众生活世界里展示的意义，这可以为理解传统文化的传承与变迁提供一个鲜活标本，也为有效保护与利用非物质文化遗产展示一个舞台。”①

一、兴宁客家山歌的生存环境、表现形式及演唱现状

兴宁客家山歌是广东省著名的客家山歌之一，因其用兴宁客家口音演唱而得名。兴宁山歌历史悠久，源远流长，活跃于城乡的山歌活动更是由来已久，高手辈出。它们的存在与发展是客家文化、岭南文化乃至中华文化的重要组成部分。对兴宁客家山歌的生存环境、表现形式以及演唱现状的了解，将有助于笔者的深入分析与研究。

1. 生存环境

兴宁，建县于东晋咸和六年（331），取意兴盛安宁，境域位于广东省东北部，地处东江、韩江上游，毗邻江西省，2010 年底确定为广东省直管县级市。兴宁四面环山，形似扁舟，全市总面积约 2104.85 平方公里，2009 年末总人口达 114.98 万（农业人口 91.28 万），99% 以上人口为使用客家方言的汉族。“潇洒兴宁县，天南独一隅”，清代县令卫稀骏的感慨一语道出了兴宁物华天宝、蕴藏生机。独特的环境养育了一代又一代兴宁人，并形成了他们善良、朴实、真挚的族群性格，也催生了兴宁客家山歌天然纯朴、情感真挚、风趣幽默的风格特征。而今，兴城变得更加“潇洒”，交通信息的日益发达，城镇化水平的逐步提高，人居环境的不断优化，商品消费的日趋完善等，兴宁经济正以前所未有的速度向前发展。经济水平的提升也促使当地人更加注重对客家文化的保护与传承，客家山歌亦在传统基础上不断调整以满足城乡人群的审美需求。

2. 表现形式

兴宁客家山歌依表现形式、风格特点不同可分为水口山歌、罗岗山歌、石马山歌、罗浮山歌②等种类，这些歌调均各具特色。简而言之，水口山歌刚健豪

---

① 揭英丽:《客家山歌研究综述》,《民间文化论坛》, 2006 年第 4 期, 第 95 页。

② 兴宁的水口、罗岗、石马、罗浮等镇，是山歌最为流行的地区，被称为“山歌之乡”，当地山歌均以镇命名。

放，易于上口，仅由“羽、宫、商”三个音便构成娓娓动人的旋律，也是流行最广、演唱最多的客家山歌之一；石马山歌的音型与旋律由水口山歌发展而来，其以歌词中常出现“刁嫂子”这一历史人物衬词而富有特色；罗岗山歌则以曲调柔美、婉转缠绵而脍炙人口；罗浮山歌最大的特点是突出地使用徵调式，有别于前面三种山歌的羽调式。兴宁山歌体裁丰富，有山歌号子、爱情山歌、抒情山歌、习俗山歌、叙事山歌、尾驳尾山歌、杂歌（逞歌、虚玄歌、猜问山歌、叠字山歌、拆字山歌、拉翻山歌）等。原汁原味的兴宁山歌大都四句一首，每句七字，解放后改革的山歌比较自由，六句、八句、十句、十二句均有，并保持一二四和二四六句的平声押韵。[①②] 兴宁山歌艺术特色鲜明，语言上口语化、方言化、通俗化、形象化，表现形式上有双关、比喻、隐喻、对比、想象、夸张、拟人、打景等。总之，兴宁山歌充满哲理智慧，情真意切，趣味盎然，在历史和现实生活中，具有教化、认识、抗争、欢乐、审美等功能。

3. 演唱现状

当下，原生态形式的客家山歌日渐式微，而作为表演形式或专门去唱的客家山歌则以适应现代城市社会环境的形态活跃在民间舞台上。在兴宁城区，人民公园内人工湖畔的“清林山歌亭”、明珠文化广场旁边的“杨如彭山歌亭”，明星公园内的山歌台等，都是山歌爱好者们一展歌喉的乐园，他们每天早晨或下午，都会在这些地点唱响悠长动人的山歌，寒暑不断，成为兴宁民众精神文化生活中一道亮丽的风景线。

笔者对“杨如彭山歌亭”进行过多次考察。山歌亭面积不大，大约一百平方米，却是兴宁大大小小上百个山歌演唱场所中人气最旺的一个。整体布局呈长方形，中间为一个凸出的一米多高的水泥平台，恰好形成天然的“歌台”与“看台”，平常也供人们健身娱乐或举办各类文艺演出。从远处看，白色大气的柱顶映衬着四周的大榕树，显得简朴而高雅，称之为“山歌亭”确实很形象。每天下午大概四点，山歌爱好者们陆陆续续到来，音响设备、桌椅、水壶、水杯等已有专人提前运到此处，[③] 并拉好电源线、插接好音响。“歌台”正下方摆放音响设

① 兴宁客家山歌，按兴宁口音，其音韵（韵脚），主要有平声的韵母十四种，即中东、光阳、知理、声尖、人情、先天、忧愁、歌多、来台、家花、刀高、寒船、山关、盘颜、街裁。即一二四句落平声韵，第三句为仄声韵。

② 老董：《老董作品选》（第三集），兴市：兴市准印字［2010］第21号，2011年，第34页。

③ 据了解，山歌亭的日常活动由兴宁市山歌协会主持和管理，参与山歌亭活动的不少老人同时也是山歌协会的会员。

备，人们轮番上前，你一首，我一首，饶有趣味地歌唱。演唱间隙，笑声、掌声和融，此情此景，畅人心怀，真是乐在其中！据了解，每天约有上百人来此参加山歌活动，一方小小的歌台，人头涌涌。大约六点，山歌活动基本结束，有些意犹未尽的歌手还会继续在山歌亭高歌，山歌声此起彼伏……

二、兴宁“杨如彭山歌亭”主体音乐行为的分析

通过考察，笔者留意到：“杨如彭山歌亭”的歌手与听众90%以上是中老年人，年龄介乎50—70岁之间，其中60岁以上者又占多数。那么，这一群体是如何通过自己的行为实践来展现他们对山歌的理解，以及山歌在他们生活世界中的意义？笔者将从他们在演唱中的创作行为、身体行为、对演唱的评价行为和对山歌的习得行为等方面进行相应探讨。

1. 主体在演唱中的创作行为

事实上，不仅创造文学艺术作品或文艺作品属于创作，对于演奏、演唱，乃至鉴赏作品而言都伴随着创作。因而，山歌亭的歌手在演唱中也时刻进行着创作，且最常用的创作技术便是在承袭传统山歌的核心音、调式、句法、节奏节拍、结构等基础上进行加工（见谱例1—谱例3）。

从音乐要素特征上看，三首山歌的核心音均为“宫—商—羽”，谱例3虽出现了角音，但并非一直被强调，居于次要位置；调式均为三声羽调式；旋律进行以三度、四度音程为主；基本为四句七字，谱例3的前两句为八个字；节奏节拍单纯而富于变化，谱例1、谱例3以散板贯穿，谱例2以$\frac{2}{4}$拍为主，中间穿插有$\frac{3}{4}$拍，不少歌手在演唱中往往一气呵成，而在乐句最后一个音上所形成的以发直音为主，音波较小，配有衬词的悠长的拖腔极引人入胜，有着明显的“过山栉”①② 痕迹；而在经过一定气息的拖腔之后，最后又总是以下滑音或下滑音结合后倚音作结束，这不仅增强了乐句的结束感，也令山歌的旋律更加委婉细腻，

① 过山栉：兴宁山歌的唱腔中，最原始的要算“过山栉”，它可以说是水口山歌、石马山歌和邻近各县类似山歌的鼻祖。它的主要特点是一气呵成，每句歌词中间不添加任何衬字衬词，只在每个乐句的末尾用上柔美的拖音。这种山歌简练明快，适合于斗歌的场面。

② 中共兴宁市委办公室、中共兴宁市委政研室：《天南一隅——兴宁》，兴市：兴市准印字［2004］第19号，2004年，第136—137页。

流动顺畅；此外，三首山歌的结构大都为四句体。总体而言，这些山歌都极富传统兴宁山歌的音乐风格特征。



谱例 1

罗菊芳　演唱
黄　燕　记谱

改革开放(啊)好时光　(哦嘿)，幸福生活(啊)吐眉扬(哦)。

人人都来(啊)喜欢唱(哦)，　歌唱祖国(啊)歌颂党　(哦)。

谱例 2

黄俊英　演唱
黄　燕　记谱

捱①名安做(哎)黄俊(呐)英(呃)　(呃嘿)，(捱)一日不唱(啊)

头嗱魂(呃)　(呃嘿)。(捱)一日三餐(哎)　(捱嗳)歌梆(啊)饭(呃)，

(捱)夜夜睡目　歌帖(啊)门　(哎)。

谱例 3

汉　槐　演唱
黄　燕　记谱



---

① 捱：即我。安做：即叫做。头嗱魂：即脑袋晕。歌梆饭：即歌送饭。睡目：即睡觉。歌帖门：即歌垫头，意即伴着山歌入睡。

② 佢话：即他说。你去奈啊里：即你去哪里。有人祗：即无人知道。



其次，歌手们每次演唱时不断更新和变换唱词也推动了创作的产生。从形式看，有的是歌手完全即兴发挥，有些则是半即兴，即在经典唱词或已知歌词的基础上稍微改动某些字句，属于新旧歌词的融合；从内容看，除了有互相问候、家长里短、社会现象、歌颂时代等外，歌手和听众很喜欢听“郎搭妹妹搭郎”的爱情山歌以及幽默诙谐的山歌。如果是唱“半荤斋”① 山歌，那就更受欢迎，常引得听众哈哈大笑，一些保守的老人则掩面窃笑。但过于露骨或下流的山歌内容还是极为少见甚至会受到批评。总之，在他们看来，歌词能够带来乐趣和变化，每次演唱时，即使曲调不变，只要歌词变换，这些山歌都是“全新”的。

2. 主体在演唱中的身体行为

其实，身体行为广泛存在于音乐过程中，它是指“为了产生声音，人们必然会灵活运用他们的手指，或使用他们的嘴、肺、横膈膜等等，这便是身体行为。如果是歌唱，声音就要由喉头与肺来产生，如果是器乐，乐器的演奏技术也会涉及到身体行为”②。笔者发现，歌手演唱时大都使用大本嗓真声，加之兴宁客家话翘舌音明显，说话位置高，语调平板，发音是从咽喉、舌根向舌前，唇齿方面转变，由此形成了声音位置靠前、音色响亮，共鸣较弱的歌唱风格。而通过这种歌唱风格的发声，对于某些歌手而言，又起到了锻炼气脉，让呼吸机能处于良好

① 半荤斋：历来被称为“咸湿”的“黄色”山歌，是客家山歌中的《金瓶梅》。因为歌里大胆涉及“性”而遭禁唱。但一方面有伤风化，一方面“食色性也”，“半荤斋”在民间一直明禁暗存。

刘晓春、王维娜、揭英丽：《客家山歌的当代传播与影响》，北京：北京大学出版社，2010年，第212页。

② 管建华：《音乐人类学导引》，西安：陕西师范大学出版社，2007年，第59页。

运动状态，有利于身心健康的目的。其次，笔者在观察歌手和听众的身体状态时还注意到：大多数听众聚集在“歌台”周围，有的站着，有的坐着，还有的把山歌当背景，在一旁健身。他们的面部表情随着山歌内容和歌手声音的发挥产生多样变化：有的专心聆听，有的轻声跟唱，有的脸带微笑，有的低声议论；有的还要不时哄耍孩子；有的只是路过随意看看，感觉兴趣不大或者没见到熟悉的同伴便又离开。如此自由、随意的场面，不仅给歌手的表演营造了轻松氛围，也带来了更多的音乐交流和身体体验。歌手们自觉而有序地演唱，或面对观众，或两人互相对视。有的歌手手持话筒，没有任何动作，表情平淡、含蓄，曲调也显平缓，但这依然不影响听众的欣赏；有的歌手一手拿话筒，另一只手随着曲调起伏或歌词含义刻划出相应动作，通常唱到高音时，给人昂首挺胸之感，声音张力增强，尤其是拖腔的艺术表现力得以充分体现，打个“哦嘿”，吊个高腔，极富感染力；也有些演唱并无太多艺术性甚至跑调，但那发自内心的浅唱低吟同样令人陶醉。总之，“大部分歌手自由发挥，表演自然、率真、质朴，歌唱的表演性释放得淋漓尽致；歌手与听众之间相互理解、相互激发，民众从最直接的个体追求感受生活本身，民歌任性而发的美学特征依然保存”①。

3. 主体对演唱的评价行为

每种音乐文化内部都存在关于表演优秀的标准，并且常会运用文化原生的词语来表达，对于客家山歌的演唱也不例外。正如山歌亭的一些歌手和听众在谈到好歌手的特征时，常常会提到四个方面：“声音尖、有杂才、句句落肚、好笑。”所谓“声音尖”，就是嗓子好，尖在客语中指“靓”、“好”，尤其能唱又高又长的音，声音响亮，远距离都能听到，所以歌唱者以真声为主，音色宏亮的高腔声常被听众所喜爱和赞美。所谓“有杂才”，是指有山歌才华，当地人也说“肚子里有货”，意即肚子里装着大量的山歌素材。这当然要靠歌手大量积累歌、句，以及临场对歌、句、词汇、音韵等的灵活运用，从而达到见景唱景、逢人唱人、遇事唱事，插科打诨、诙谐幽默。所谓“句句落肚”，是指字字清晰，听众听得清楚明了。这也是需要长期实践才能逐步练就。因为民众在听山歌时，不会特别关注山歌的旋律、韵味、修辞等，他们更关注歌词的内容和趣味性。正因为如此，他们对歌手的艺术素养要求不高，更注重歌手的口才和唱出的内容好不好笑，听到好笑的内容便开怀大笑，合不拢嘴，激动之余还大声喝彩、鼓掌赞扬。

---

① 揭英丽：《都市里的草根：广州市越秀客家山歌墟考察》，2009年09月03日，http：//www.chinesefolklore.org.cn/web/index.php？NewsID＝5565

总之，这些评价标准并非硬性的或分数上的评价，对歌手也没有任何利益关系，但他们还是会在意这些评价，有了好的评价就有自信心与成就感，唱歌的欲望就越强，山歌越唱越多，内心也就更愉快。

4. 主体对山歌的习得行为[①]

习得是指通过学习、练习进而达到掌握。“所有文化都是人类习得的而不是生物学遗传的，著名的人类学家拉尔夫·林顿把这称为人的‘社会遗传’。”[②] 纵观山歌亭的参与者，大部分是上了年纪的老人，在他们的内心世界，客家山歌依然是美好的记忆，年少时他们便“浸润”于山歌文化中，因此，对这些群体而言，在参与山歌活动之前，已经有了多年的听歌经验，尤其对传统山歌旋律早已烂熟于心。如今，他们进一步习得山歌则以背诵、模仿和互动等方式为主。事实上，“背诵”的学习方法在中国历史上世代相传，民间就有“熟读唐诗三百首，不会做诗也会吟”的说法。同样，“要想成为一名山歌手，必须背诵几百首山歌，这是打基础的硬功夫，是学习传统的好办法”[③]。据了解，山歌亭的不少歌手都是通过抄写或阅读达到背诵，有些则是通过不断地听，达到背诵，一些不识字的老人就完全是依靠听之后死记硬背。当掌握了一定量的山歌词汇后就有了尝试自己编唱的可能，再加上熟悉一套东拼西凑的办法，平时又留意收集生活素材，熟能生巧，渐渐地便有了编写歌词的能力。其次，对于口传文化而言，模仿也是最为重要、普遍和简单的学习方法，特别在初学阶段，模仿构成了习得过程中的重要一步。据介绍，歌手对山歌的模仿，主要通过平时看碟、听磁带、收听广播、收看电视，再有就是坚持参与山歌活动等，耳濡目染，潜移默化，继而跟着学唱，直到学会。而在模仿过程中，歌手不仅学会了山歌曲调、歌词内容，还包括歌唱方法、山歌风格、表演风范等，都会在反复的模仿过程中转化为习得者个性化的表达。当然，学习山歌的最终目的是通过在歌场展现自己“唱歌”、“背歌”和“对歌”的能力，进而融入到群体活动的人际关系互动之中。因此，每天下午参加山歌亭活动，或者参加山歌协会组织到各乡镇交流，或者参加山歌擂台赛等

---

① 据笔者目前了解，当地民众对客家山歌的习得行为与其他一些地方的人们对本民族音乐文化的习得行为相类似。例如贵州小黄侗寨嘎老的习得行为（可参见杨晓《小黄侗寨嘎老传承的考察与研究》，全文载管建华主编：《民族音乐文化传承》，陕西师范大学出版社，2007 年，第 30—33 页。）这也为笔者的分析、写作提供了参考。

② 〔美〕威廉·A. 哈维兰著，瞿铁鹏、张钰译：《文化人类学》，上海：上海社会科学院出版社，2005 年，第 42 页。

③ 刘晓春、胡希张、温萍：《客家山歌》，杭州：浙江人民出版社，2007 年，第 181 页。

便成为了歌手们互动交流学习的重要途径。在这些场合中，歌手的各种歌唱技术和能力得以了展示与检验，不仅山歌风格得到更大范围的群体认可，也从中提高了歌手唱歌的兴趣，增加了山歌曲目并促进歌手的演唱与应对技巧。

总体而言，从上述种种音乐行为的分析看来，娱人娱己、锻炼身体、人际交往是推动他们唱山歌、听山歌的动力。在这种群体性的民俗音乐活动中，他们能够放松精神、表达思念和交流情感。总之，在他们眼里，山歌其实很简单，山歌就是歌唱，山歌就是愉悦，山歌就是交流，山歌更是千万种情感的体验与释放。

三、当代兴宁民间客家山歌音乐文化的传承特征

对“杨如彭山歌亭”主体音乐行为的观察，不仅展现了客家山歌在当地山歌爱好者们心目中的社会位置和生活意义，事实上，这些音乐行为也都是构成山歌传承行为的具体体现。因而，从传承的角度来看，“杨如彭山歌亭”的主体音乐行为又呈现了当代兴宁民间客家山歌音乐文化的传承特征。

其一，乡土性。纵观山歌亭民众日常演唱的山歌，均有保持或沿袭传统山歌曲调的核心音群、词曲基本结构、内容的思想基调等特点，字里行间也夹杂着听起来就像大白话，没有修饰，甚至有些啰嗦，没有文采，但唱起来“土”味十足的歌词内容，因而“乡土性”成为当代兴宁民间客家山歌的传承特征之一。虽然近些年兴宁社会经济文化逐渐受到城市化、商业化的影响与渗透，但整体社会形态正处于农业经济向工业经济的过渡阶段，农业经济背景下的对乡土、乡音、乡亲的眷恋依然是其主要的文化取向。因此，传统山歌的风格与内容也仍然有其生存的空间与意义，它不能轻易被改变。更何况，这些歌手与听众的思想观念和审美情趣大都形成于上个世纪，他们对传统山歌不仅记忆犹新且怀有深厚的情结，一有机会便重回到传统的风格与形态之中去寻找旧日情怀。因而，从他们口里传出的山歌声也就更富有乡情乡韵。

其二，变化性。任何文化形态在传承中必然会随历史、文化、地理环境、生产生活方式等的变迁而发生相应的变化。山歌作为一种以口头传承为主的文化传统，在传递中也显示出很大的“变化性”。一首山歌，一段唱腔，不同人演唱，曲调各有差异；即使是同一首山歌，同一段唱腔，同一个人来唱，因不同时间，不同演唱情景，每次演唱也都有所不同。这些变化又尤其体现在歌词与拖腔方面，譬如，歌词内容由传统时代的言情叙事为主体逐步渗透了与现代化进程相关

的内容；某些唱词结构也突破了典型的七言四句结构，变得更加灵活自由，也丰富了山歌的表现力和结构形式；拖腔也主要凭歌手个人的感觉即兴发挥，可以说，他们很多时候是凭着一种“感觉”唱出了客家山歌，并将它们不断传递、延续下去。

其三，口语化。这是就歌手们的歌唱风格而言，大部分歌手采用真声为主的演唱，其特点便是与平时说话音质接近，音域不宽；加之听众的注意力又集中在唱词方面，对于歌唱性、腔调韵味、修辞等方面的要求并不高，因而，歌手们的演唱也大都以表词达意为主，凭借一种天生的语言经验，将独特的客家方言融汇于山歌曲调之中。如此形成的近似口语化的演唱所带来的旋律和节奏特征，又彰显了山歌的通俗易懂、质朴亲切。因而，尽管一些听众文化水平、欣赏能力相对比较低，但依然能够听得清楚，这也是山歌能够为这些群体喜闻乐见的原因之一。

其四，生活化。对于歌手和听众而言，演唱、欣赏客家山歌是生活当中的重要内容之一，而山歌的活动与传承也几乎发生在他们每天的生活中。从环境来看，山歌亭设在了兴宁城区文化休闲娱乐场所的附近；从时间来看，一年四季每天下午（除非下大雨）都有山歌活动；从原因来看，无论在任何情况下，只要愿意，随时可以唱山歌、听山歌。因而，山歌是他们社会生活中的一个有机组成部分，山歌与生活融为一体。除此之外，在欣赏山歌的过程中，听众的鼓掌、喝彩不仅是允许的，自由的，歌手也很期待观众的喝彩叫好。这种方式中的歌手与听众关系密切，交流、反馈直接，也更加生活化。

其五，娱乐性。山歌亭的日常演唱活动主要是群众性的自发组织、自发参与。对于参与者来说，他们的主要目的是为了自我感情的抒发，欢悦情绪、娱乐消遣，且更多地属于自娱性质。然而，在演唱过程中，又直接地增添了热闹的气氛，并可供群众观赏，娱悦观众，从而又具有了娱人的功能。特别是歌手演唱时的艺术化动作、丰富夸张的表情、戏谑浪漫的唱词，响亮高亢的腔调，舞台化的观演场所，以及现代化的音响扩音设备等，使得演唱的表演性、趣味性、可观性得到增强。可见，如今的山歌活动是既有自娱性质，也有娱人功能。

此外，从当地人的山歌音乐意识、到参与山歌活动的方式，从山歌音乐的趣味取向、到对山歌演唱的评价标准，从习得山歌的方式、到学习山歌的最终目的等，无不具中国传统音乐文化的思维特征。同时，歌手与听众每天浸泡在客家文化的浓厚氛围里学习客家山歌，习得的是客家文化的音乐思维，人与人之间的和睦共处，注重幽默诙谐的音乐功能观，追求自由自在的音乐表现形态和感悟身心愉悦与平衡的和谐美，等等。而这些又都是客家民性在山歌民俗音乐活动中的具

体表现，与客家传统文化是一脉相承的。

总之，从当代兴宁民间客家山歌音乐文化的传承特征中，让我们感受到其在特定的自然人文生态环境中传播、继承乃至变迁的活态生存形式；同时，这一传承情况也为我们今天的音乐教育实践和理论研究提供了不可多得的参照、启迪与宝贵的研究视角，因而，有着重要的研究价值和现实意义。

四、结　语

通过对“杨如彭山歌亭”主体音乐行为的观察与分析，我们了解到了他们如何演唱山歌，为何演唱山歌、如何表达对山歌演唱的评价、如何学习山歌等。这些来自民间的行为与评价正是我们理解客家山歌在当地山歌爱好者心目中的社会位置和生活意义的重要内容。从中也说明，“民俗文化的生命力在于能够满足人们生活的某些需要，也就是说，传统的真正力量和适应性，不会因为‘传统的发明’而混淆，只要生活需要，民俗主体自然会真正传承民俗文化。”[①] 在客家地区，各类山歌活动场所的设立以及山歌爱好者们的热情参与便是很好的体现，而它们的存在又不仅打造了客家山歌变异发展的平台，也见证着客家山歌传承延续的轨迹。当然，没有年轻人的参与来注入新鲜血液，没有更多人的努力来传播山歌事业，只有老年人苦苦支撑的山歌必然会面临传承的困境和失传的境地。“客家山歌只有做到现代因素和传统因素的有机结合，既达到革新，又保持核心因素的稳定，才能满足现代生活的需要，才能继续传承。”[②] 笔者以“杨如彭山歌亭”的考察为例，把小城镇中的民间客家山歌主体音乐行为给予呈现，一方面希望身处于城市化、多元化社会文化环境中的我们，能理性看待不同社会结构、不同文化群体中客家山歌的生存状态及其表现形式，另一方面也希望通过总结小城镇民间客家山歌音乐文化的传承特征，能为其在当代的保护与利用、传承与发展提供一个有益的参考！

（原载《星海音乐学院学报》2013 年第 2 期）

---

① 刘晓春、王维娜、揭英丽：《客家山歌的当代传播与影响》，北京：北京大学出版社，2010 年，第 250 页。

② 同上，第 252 页。

“客家筝”形成的社会人文及地理背景述考

巫宇军

筝是我国最古老的弦乐器之一，在中华大地传衍了至少两千多年，影响达及华夏大部疆域。千百年来，无数普通百姓因之而获得审美享受，丰富了精神生活。但在漫长的历史进程中，却未见古筝流派的文字记载，直至20世纪30年代始见筝乐南、北类分，[①] 五六十年代，方界定“茫茫九派流中国”的筝乐格局。一个艺术流派的形成，往往与特定的人文环境、地理条件、时代机缘等因素有重要关系。我国九大筝派正是主要因地域文化差别，而呈现出明显不同的风格特色，北派以河南、山东为代表，“河南筝”粗犷、“山东筝”刚健；南派以客家、潮州最典型，“客家筝”古雅、“潮州筝”婉丽。以广东大埔县为中心，何育斋、罗九香为代表的“客家筝”倡导“古朴淡雅”，一反多数筝派“音繁节促”的俗乐走向，以古、雅、简、淡之风独立于世，开了筝乐发展的新途径，海内外流播广远，成为我国主要传统筝派之一。本文着重对“客家筝”产生的社会人文及地理背景进行探讨。

一、源远流长：客家音乐与客家历史

“客家筝”主要源于大埔的广东汉乐传统丝弦音乐。过去，这些音乐在大埔又有“中州古调”、“汉皋旧谱”等多种称谓。“中州”是河南，“中州古调”当是河南一带的古代音乐，“汉皋”似应指汉水流域。何以位于东南山区的客家筝乐和远在数千里之外的河南、汉水一带的古代音乐有渊源呢？这须从客家和大埔的历史谈起。

---

① 据部分学者研究，20世纪三四十年代上海百代公司录制的古筝唱片上“南派”、“北派”标记是目前所见最早筝分南北之史料。分别参见符丽琴：《论中日两国筝流派的差异及其文化变迁原因》，上海音乐学院2006年硕士学位论文，第9页；王英睿：《二十世纪的中国筝乐艺术》，中国艺术研究院2007年博士学位论文，第12页。

与其他以地域命名的传统筝派，如“河南筝”、“山东筝”、“潮州筝”、“浙江筝”等不同，“客家筝”以一个特定的族群——客家——命名。客家是我国汉族的一个庞大支系，其形成与我国内地人民的迁移有关。客家史学研究表明，客家的主体是中原汉人。据史学家罗香林考证，东晋以前，客家先民的基本住地：

> 北起并州上党，西届司州弘历，东达扬州淮南，中至豫州新蔡，安丰；换言之，即汉水以东，颖水以西，淮水以北，北达黄河以至上党，皆为客家先民的居地。①

主要由于战乱，尤其边疆部族的侵扰，客家先民逐渐自中原辗转迁至南方粤闽赣交界的山区。历史上客家迁移大大小小不可尽数，对客家民系形成影响最大的有三次。一在晋朝，西晋八王之乱后五胡乱华，迫使晋室南渡，大批中原士族与百姓南迁，近者留住颖、淮、汝、汉诸水之间，远者已达江西中南部，甚至进入粤东山区。二在唐末，黄巢起义南下北上数十州，以客家先民上一次大迁移后的住地战乱最烈。三在宋朝，由于元人入侵，宋室南渡及南宋末年的抗元斗争，客家人再度大迁移，大量涌入粤闽赣山区。客家民系大概就在此时期前后形成。

大埔，正位于粤闽赣交界处，自古便是移民聚居地。早在东晋时期，便有许多移民来到今大埔县境定居，朝廷甚至专门为此增置“义招县”。南宋王象之《舆地纪胜》引《南越志》云：“义安郡有义昭（同招）县，昔流人营也。”②《方舆纪要》载：“义招废县治在今县南之湖寮村。”义招是大埔古县名，建于413年，③ 湖寮即今大埔县城所在地。所谓流人，即不断迁徙流动的民众，宋时应以南迁的中原人居多。因流人而专门设县管治，可见人数之多。据载，黄巢起义期间，众多河南人南迁至今福建宁化、石城等地。④ 根据大埔姓氏谱牒，大埔居民多于宋末元初迁自福建宁化、汀州、江西等地。如《大埔蓝氏族谱》称：“大埔县蓝氏始祖，讳周，号大兴，南宋末年，十三世纪中叶，为避蒙古人之乱，携妇子由闽汀洲宁化之石壁乡，迁入粤，定居于今之大埔县。蓝氏为大埔的大姓，自大兴公传下已三十余世。”⑤ 大埔饶氏、何氏、刘氏、张氏、温氏、吴氏、

---

① 罗香林：《客家源流考》，北京：中国华侨出版公司，1989年，第33页。

② 转引自王东：《那方山水那方人：客家源流新说》，上海：华东师范大学出版社，2007年，第27页。

③ 大埔县地方志编纂委员会：《大埔县志》，广州：广东人民出版社，1992年，第96页。

④ 同上，第96页。

⑤ 蓝海文：《大埔县蓝氏族谱：封底》，香港：天马图书有限公司，2003年。

黄氏等姓氏的族谱均有约于宋末由福建迁入的记载。①

大量中原人在人烟稀少的粤闽赣山区聚集，自然导致中原文化在这一带形成新的集中区。宋朝南渡偏安，更使全国文化重心南移，福建、江西、浙江遂成南宋文化中心。因此宋末由闽、赣迁入的移民再次为大埔带来了中原文化。在文化的不断迁移传播中，作为文化重要组成部分的音乐，如"中州古调"、"汉皋旧谱"随之流传也就在情理之中。

事实上，大埔自古就是弦歌鼎沸之地。明嘉靖年间，每逢除夕，"家众通宵燕集旅饮，鼓乐、爆竹之声，自昏至旦，达乎四境"②。从那时县城北面的天印山上看大埔："鼓吹笑处龙舟发"、"弦歌百里净无尘"③，"南盼而烟庐相接，弦歌声沸；北顾而桅樯如簇，渔唱遥闻"④。从明嘉靖三十六年（1557）最早的《大埔县志》⑤，到明崇祯九年（1636）、清康熙廿五年（1686）、乾隆九年（1744）、嘉庆九年（1804）、同治十二年（1873），乃至民国三十二年（1943），所有《大埔县志》均称大埔一境"家诵户弦"，可见大埔人爱好音乐恒为传统，历四百年不衰。当然由于筝史料缺乏，我们无法获知各历史时期筝乐在大埔的具体况貌。现在关于大埔筝乐流传的最早史料只能追溯到清光绪壬午年（1882）。清末秀才饶君谷曾编有一本乐谱《消遣集》。据见过此乐谱的李德礼称，《消遣集》封面绘有琵琶、筝和笛子图样。⑥ 这说明那时筝已在大埔流行。以上史料也表明，明嘉靖以来盛行于大埔的民间音乐，在当地营造了浓厚的音乐氛围，为筝乐的发展提供了良好条件，至迟到清末，筝已成为大埔的重要乐器之一。

---

① 罗香林：《客家源流考》，北京：中国华侨出版公司，1989 年，第 23—24 页。

② 〔明〕吴思立：《大埔县志·卷七》，大埔县地方志办公室整理，大埔：大埔县人民政府，2000 年，第 118 页。

③ 〔明〕章熙：《午日过大埔偕吴邑侯游天印山》，载吴思立：《大埔县志：卷八》，大埔：大埔县人民政府，2000 年，第 140—141 页。

④ 隗蒂：《潮州学发凡》，载郑良树：《潮州学国际研讨会论文集》，广州：暨南大学出版社，1993 年，第 16 页。

⑤ 有文章称大埔最早县志始于明嘉靖九年（1530），且内称"埔之在潮弦诵媲邹鲁"，应为讹误。

⑥ 李德礼：《献身汉乐 德高望重：回忆香伯一生矢志广东汉乐的点滴亲身经历》，载陈安华、罗德栽：《出水莲花 香飘九州：中国客家筝一代宗师罗九香先生一百周年诞辰纪念》，香港天马图书有限公司，2004 年，第 47—48 页。

二、世外桃源：大埔地理地缘与客家筝乐

客家人数量多、分布广，即使在宋末客家民系形成时的粤闽赣山区，也是个不小的区域，为何独以广东大埔县筝乐最为发达，弹筝人数最多、水平最高？这与大埔独特的地理地缘不无关系。

大埔位于广东东北部，西依梅州市梅县，南邻丰顺县，东南连接潮州市饶平县，东北紧靠福建省漳州市平和县、龙岩市永定县。[①] 综观大埔全境，层峦起伏，千岩万壑，纵横交错，海拔千米以上的山峰27处，布列于四周边陲，是典型的“山中山”。其西北部莲花山系向西偏南延长，隔开大埔与梅县；南部凤凰山系北南走向，将大埔、饶平、丰顺等县分割而开；北部及东部水珠崠系、象湖山系，山峦密布，多为天然分水岭，正位于大埔与福建永定、平和县交界处，为闽粤屏障。[②] 真可谓“环埔皆山也”，几乎使之与世隔绝（参见图1、图2）。

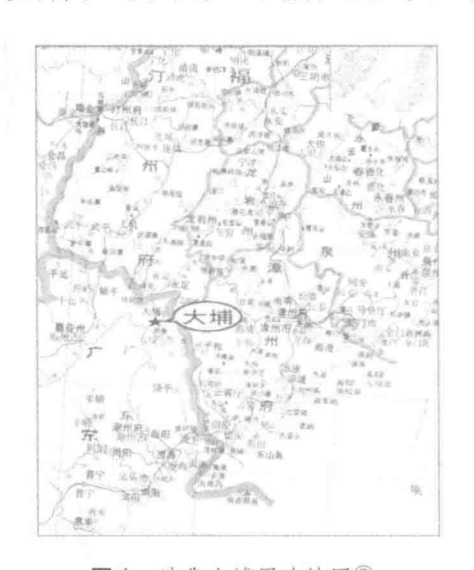


图1 清代大埔周边地图③



图2 现大埔周边地势图④

① 大埔县地方志编纂委员会:《大埔县志》，广州：广东人民出版社，1992年，第48页。

② 同上，第76—81页。

③ 根据谭其骧主编《中国历史地图集》“清时期”地图拼合，其中图例中黑色文字和符号为今名、今址。详见谭其骧主编:《中国历史地图集》，北京：中国地图出版社，1996年。

④ 截选自广东省地图出版社:《简明广东省地图册：广东地势》，广东省地图出版社，2006年，第5页。

大埔与外界的联系主要靠山系岭谷间的河流。始于大埔境内的水运交通干道韩江，顺莲花山系和凤凰山系间的山谷，向西南折入丰顺，再转东南过潮州入海。汀江为韩江北源，属韩江主源，发源于福建，流经长汀、上杭、永定；梅潭河为韩江东源，源自福建平和县，原可通木蓬船，乃粤东至闽之漳州、泉州必经水路。[①] 因此，水路使大埔上连永定、上杭、宁化，下接潮州，东抵漳州。这几个地方，尤其前两者（即永定、上杭、宁化和潮州）乃历史上大埔人往来最为频密的地区。永定、上杭、宁化是不少大埔人的祖居地，两地时有交往不难理解，潮州属闽南语系，潮人与客人向来泾渭分明，而且，大埔到潮州陆路山峦阻隔，水陆蜿蜒遥远，中间还隔着一个客家居住区丰顺县，为何大埔客家人却和潮州关系如此密切呢？这是因为自隋以来大埔一直由潮州管辖，及至20世纪60年代才划属梅县（详见表1）。另，清海禁大开后，潮州为众多客家人往东南亚谋生的出海必经之地。这样，行政管辖的传统、交通的便利以及潮州这个早期政治经济文化中心的有力吸引使得大埔人与潮州人之间有了更多文化交流的机会。

表1 大埔建制沿革一览表[②]

<table>
<tr><th>朝代、时期</th><th colspan="2">统属</th><th>县名</th></tr>
<tr><td rowspan="2">隋</td><td colspan="2">义安郡</td><td>义招县</td></tr>
<tr><td colspan="2">潮州</td><td>万川县</td></tr>
<tr><td rowspan="3">唐</td><td colspan="2">江南道</td><td rowspan="3">万川县</td></tr>
<tr><td colspan="2">福建道潮州</td></tr>
<tr><td colspan="2">岭南道</td></tr>
<tr><td>五代南汉</td><td colspan="2">潮州海阳县</td><td></td></tr>
<tr><td>宋</td><td colspan="2">广南东路潮州海阳县</td><td></td></tr>
<tr><td>元</td><td colspan="2">广东道潮州路海阳县</td><td></td></tr>
<tr><td>明</td><td colspan="2">广东省潮州府</td><td>大埔县</td></tr>
<tr><td>清</td><td colspan="2">广东省潮州府</td><td>大埔县</td></tr>
<tr><td rowspan="2">民国</td><td rowspan="2">广东省政府</td><td>潮循道（民国三年置，九年废）</td><td rowspan="2">大埔县</td></tr>
<tr><td>广东第六行政督察专员公署（民国二十五年）</td></tr>
<tr><td rowspan="5">中华人民共和国</td><td rowspan="5">广东省政府</td><td>兴梅专署（1949年）</td><td rowspan="5">大埔县</td></tr>
<tr><td>粤东行署（1952年）</td></tr>
<tr><td>汕头专署（1956年）</td></tr>
<tr><td>梅县专署（1965年）</td></tr>
<tr><td>梅州市（1988年）</td></tr>
</table>

① 大埔县地方志编纂委员会：《大埔县志》，广州：广东人民出版社，1992年，第82—83页。

② 同上，第49—50页。

上杭、永定、大埔、潮州及与潮州毗邻的福建东山、诏安、云霄，是历史上汉乐最为兴盛之地，也正是这几个彼此相邻的地区孕育出了我国九大筝派中的三派："客家筝"、"潮州筝"和"福建筝"。

"福建筝"主要流行区域之一的福建上杭、永定等闽西地区盛行民间器乐合奏，历史悠久，被称为"汉乐串"。其中，筝为领奏乐器。据说470多年前该地已有弹筝的记载。① 潮州经济繁荣、文化发达，有"海滨邹鲁"之称。② 这使当地民间器乐得到了充分发展。潮州弹筝者众多，传承系统分明。20世纪30年代，潮州已有专用筝谱流传。③ 清末民初，不少大埔乐师活跃在潮州，如人称大埔古筝祖师的罗展才，就曾在潮州剧团任乐师④；成立于清宣统元年（1909），久享盛名的汕头公益社名乐师中也有大埔人，如饶淑枢、饶从举等⑤⑥。不难想象，在频繁的音乐交往中，筝在这几个地方有了更多的相互传播的可能。可以认为，当地特别繁荣的器乐合奏环境是筝乐成长的沃土，筝一旦传入，便得以迅速发展。

至此似可解释为何大埔一邑器乐繁盛，筝手众多，而与大埔紧密相邻，且同属客语地区，但为莲花山系所隔，行政各有归属，以致联系较疏的梅县等地客家音乐虽甚盛，却主要以山歌见长，在器乐，特别是筝乐方面无论人数还是水平都相形较弱。

---

① 陈茂锦：《闽筝初探》，《交响》，1986年第3期，第24—33页。

② 清乾隆张介祺《潮州府志序》曰："潮郡负山面海，壤接八闽。自昌黎兴教以来，岭东山川久已灿然有光气，士习民风骎骎日上，无愧海滨邹鲁矣。"见《潮州府志》，1762年（清乾隆二十七年），第3—4页。

③ 民国二十二至二十三年（1933—1934）公益社《乐剧月刊》刊登的潮州乐谱有"筝谱"、"琵琶谱"、"弦谱"之分。

④ 蓝介恩：《琴况廿四则警句：古筝家罗九香遗作》，《中国音乐》，1984年第1期，第21—22页。

⑤ 《公益社社员一览表》，《乐剧月刊》，1933（民国二十二年）第一卷第2期，第25—26页。

⑥ 林毛根、郑诗敏：《汕头公益国乐社》，载大埔县文学艺术界联合会、大埔县广东汉乐研究会：《汉乐研究》（1—15期合订本），2004年，第280页。

三、崇儒尚古：客家文化特质与“客家筝”风格

既然闽西、大埔、潮州三地音乐长期交流，相互影响，为何又会产生三个不同风格的筝派呢？这个问题涉及的原因比较复杂，但至少可以从以下几方面进行分析。

1. 地形

虽然大埔与潮州、闽西联系较为密切，但实际上这种交往还是很有限的。首先便是为地形条件所制约。如前所述，大埔与世隔绝的山形地势使之成为客家人躲避战乱的理想乐园。山高谷深，层峦叠嶂不但阻隔了战火，同样也限制了人们的出行和来往。因此，相对而言大埔的音乐较少受到外界的浸染渗透，更多地保留着古老纯朴的样貌。

2. 生活条件及民风

来自中原的大埔客家人仍保持着农耕传统。但此地位处深山，山多田少，土地贫瘠，生产方式只能以山地人工垦殖为主，效率低下，因而经济发展缓慢，人民生活艰苦。生存的艰难磨就了大埔人俭朴的性格气质，形成了当地质朴的民风。这一点，各朝县志均有记载。如明嘉靖《大埔县志》称：大埔人“俭啬而不浮，质直而不诡。郡志云：大埔简朴，犹有古风”[①]。不仅传统社会如此，交通渐便，风气日开的民国三十二年（1943）修撰之《大埔县志》仍评称：“在百年以前确系实录，今质朴俭素虽变而相差未远。”[②]

“移风易俗，莫善于乐”，反而言之，一个地方的音乐亦当能反映其民风。大埔民风质朴和当地音乐风格之古朴恰相一致。同样是汉乐盛行的潮州，位于韩江三角洲平原，经济繁荣，商业发达，其民风早在乾隆时已显奢靡气象，以致时任观察使的张介祺在《潮州府志》序中警言“奢靡应早防其渐嚣”[③]。“潮州筝”相对“客家筝”较华丽委婉正是两地民风相异的反映，旋法结构上表现为朝相反

① 〔明〕吴思立：《大埔县志·卷七》，大埔县地方志办公室整理，大埔：大埔县人民政府，2000年，第117页。

② 温廷敬：《大埔县志·卷十五》，1943年（民国三十二年），第16页。

③ 〔清〕张介祺：《潮州府志序》，载《潮州府志》，1762年（清乾隆二十七年），第4页。

方向发展。对于流传两地的相同汉乐调骨，“客家筝”加花贵简，“潮州筝”喜繁。以《寒鸦戏水》为例：

谱例 1　潮州《寒鸦戏水》与大埔客家《寒鸦戏水》对比①

潮乐母谱：5 5 5 – | 4 5 4 – | 5 5 5 4 |

潮州筝：5 5 456 5 5 676565 | 4· 5 2 5654 4 | 5 565 4564 5 5 4 343 |

汉乐母谱：5 5 5 – | 4 5 4 – | 5 5 5 4 |

客家筝：5 5· 6 5 56 5 2 | 4 5 4 5 45· 216 | 5 5 16 5 6 5 4 |

潮乐母谱：2 4 2 – | 5 5 5 – | 4 5 4 2 |

潮州筝：2· 3 217 1 2 2 | 5 5 456 5 5 676565 | 4 435 3 24 343 232 |

汉乐母谱：2 4 2 – | 5 5 5 – | 4 5 4 2 |

客家筝：2 5 4 5 2 2· 216 | 5 5· 6 5 56 5 2 | 4 5 45 2 |

潮乐母谱：1 2 5 4 | 2 – – – |

---

① 其中“潮乐母谱”选自陈天国，苏妙筝：《潮州古谱研究》，广州：花城出版社，2002 年，第 133 页；“潮州筝”选自陈安华：《中国岭南筝谱》，香港：新城文化服务有限公司，1990 年，第 20 页；“汉乐母谱”选自钱热储、饶淑枢：《清乐调谱选录》（十），《乐剧月刊》，1934 年（民国二十三年）第一卷，第十、十一、十二期合刊，第 42 页；“客家筝”选自罗九香、史兆元：《汉乐筝曲四十首》，北京：人民音乐出版社，1985 年，第 22 页。

潮州筝：1 7 1 5 6 4 343 | 2·321 7 1 ✕ 2 2 | 以下略

汉乐母谱：1 － 5 4 | 2 － － － |

客家筝：1 1 2 1 6 5 5 54 5 | 2 － 2· 653 | 以下略

内 外

由谱例1可见，潮乐母谱和汉乐母谱基本相同，相去极微，但在其上发展出的两个筝派对乐曲的处理却大不相同。"潮州筝"比较复杂，音符密集，"客家筝"较为简洁，几乎一音一拍，甚至一音占两拍时值，音符密集的旋律不多，较接近母谱，古意盎然。

3. 客家文化传统、民族意识

"客家筝"形成前，其所依附的弦索乐有"清乐"、"儒乐"之称，参与"清乐"、"儒乐"的合奏者自称"清乐家"、"儒乐家"，他们所用调谱叫"清乐调谱"，或称"中州古调"、"汉皋旧谱"。这种种称谓虽与当地流传的乐谱种类相关，但更重要的是大埔民间筝师的主观选择。他们主观意识的形成须从客家文化传统和客家人特有的民族意识方面考察。

我国汉族各民系都有迁移的历史，包括同在岭南的广府人和潮汕人，也多为中原汉族之后。但有趣的是，到处遭排挤、被人视为"客人"的客家民系却往往以华夏主人自居，有着比其他汉族民系更强烈的汉族情结。产生这种现象的原因极其复杂，学界至今也无统一结论。也许，客家人的迁移史和汉族王朝的兴衰磨难史、中华民族的屈辱史密切相关，以致于他们对国家兴亡特别关注，对外族侵略尤其痛恨，自宋末客家民系形成始便涌现出如文天祥、袁崇焕、洪秀全、孙中山等大批客家籍民族英雄、爱国志士。强烈的汉民族意识使他们极看重自己的汉族血统。1856年、1905年、1920年、1930年，客家人因被人视为非汉族，是"野蛮的部落，退化的人民"，深以为辱，相继掀起四次轩然大波，影响全国，[①]甚至直接导致客家史学研究的发端。由此可见客家人对其民族身份之重视。再

① 以上四次事件详见罗香林：《客家研究导论》，（新加坡）新加坡客属总会，1938年（民国二十七年）改订版，第3—9页及附注。

者，客家人的谱牒大多记载着他们的先祖是曾经居住中原的望族。这种中原望族之后的意识又使他们崇宗敬祖，自视极高。尽管他们记忆中的真实度值得推敲，他们坚信不疑、代代相传的目的也有人质疑，但不可否认的是，这一意识在客家人中普遍存在，多数人表示认同。在这种意识左右下，他们坚守着祖辈传下的语言，“宁卖祖宗田，不忘祖宗言”；坚守着代表华夏正统的以儒家文化为核心的中华传统。教育，是他们继承传统的主要方式之一。

自古以来，大埔学风炽盛，崇文尚教蔚成一派风气，文风居“海滨邹鲁”之称的潮州之首，可与“人文为岭南冠”的嘉应州[①]文风最盛之梅县相比肩。除前述明嘉靖以来，大埔“家诵户弦”传统一直未变，清乾隆时，“在考秀才的潮州人中，十中有九是在当地落籍的大埔人。大埔登甲第子之多，冠全潮州”[②]。清同治十二年（1873）《续修大埔县志·序》则说：“其人崇礼义、敦教化，菜佣街卒，罔不知书，观旧志所载，知素习使然也。”而“进入民国……潮属9县，中学间数、在学人数与人口的比率，大埔均占首位，远远超过其他八县”[③]。民间的楹联，如罗九香故里大埔枫朗罗氏祖训“百忍传家无他法，一经教子有余荣”、“养亲宜视善，教子要攻书”[④]；谚语如“子女不读书，好比没眼珠”、“乱世好读书”[⑤] 等。凡此种种都说明大埔崇儒尚学意识强烈。

学界普遍认为，客家文化是以儒家文化为主体的开放性多元一体文化，[⑥] 其实这也就是中华传统文化的特点。自汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”，儒家思想取得了统治地位，奠定了中华传统文化的底色，宋、明、清以降，儒释道交融，则为其增添了丰富的色彩和活力。客家文化延续的正是这一传统。客家人的文化取向对其文化的重要组成部分——客家音乐——有着深刻影响。在乐曲选择方面，大埔人对带有更多汉族特点和代表正统官方语言色彩的“外江弦”趋之若鹜，对来自祖地中原、汉水的“中州古调”、“汉皋旧谱”情有独钟。在风格倾

---

① 胡希张、莫日芬、董励等：《客家风华》，广东：广东人民出版社，1997年，第530—531页。

② 同上，第532页。

③ 同上。

④ 日新百年校史编写组：《百岁日新：枫朗镇中心小学（日新学校）百年校史》，[出版地、出版者不详]，2006年，第72页。

⑤ 温廷敬：《大埔县志·卷十五》，1943年（民国三十二年），第17页。

⑥ 罗勇、林晓平、钟俊昆主编：《客家文化特质与客家精神研究》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2006年。

向上，大埔筝手更多地亲近和吸收能代表中华传统文化的乐器——古琴的风格。何育斋、罗九香、蓝介愚等杰出的"客家筝"弹奏者都与古琴有不解之缘。他们在筝乐中对古琴音乐"古"、"雅"、"淡"风格的吸收及运用也得到大埔乐手广泛认同和效仿。在文化定位上，他们把以筝为主奏乐器的音乐称为"清乐"、"儒家音乐"。这些正是客家人以华夏主人自居潜意识的一种表现，因为"儒家音乐"几千年来代表的就是"华夏正声"。

20世纪前期粤东著名音乐评论家、大埔人钱热储认为："文人雅士弄月吟风抒写心情者曰清乐家。清乐家所习调谱以古雅高尚者为贵，大都摹仿古代琴操之遗音"[①]，故"清乐社。是专以弦索和奏古调，不杂金鼓歌曲者"[②]，他还说："所谓儒家者……盖以其清雅闲逸，高出乎乐工之上也"，并认为当其时的音乐称"儒家"，是取《汉书》所说的："儒家者流……于道为最高"之意。而当时"儒家"所奏之乐，"大抵皆古代流传之雅调；与庸俗乐工，不随凡响；视淫靡小调，如恶郑声之乱雅乐"[③]。

钱热储的这些言论随着20世纪三四十年代影响颇大的汕头公益社《乐剧月刊》发行，流传甚广，据说罗九香亦有珍藏。[④] 不仅如此，罗九香更付之于弹筝实践，"摹仿古代琴操"。可见，这些思想对大埔筝手影响之深。

综上所述，源远流长的移民历史，封闭阻塞的山区地形，繁盛的器乐合奏环境及独特的地缘，浓重的中国传统文化背景及有意的审美追求等诸多因素为"客家筝"在大埔的孕育、发展、形成提供了机会和条件。

四、应运而生："客家筝"形成之时代契机

是否有优良条件，经过长期发展，"客家筝"就该脱颖而出，自成流派了呢？认真考察历史，会发现情况并不那么乐观。我们先看看民国时期筝在广东汉乐传统丝弦乐中的状况。

---

① 钱热储、饶淑枢：《清乐调谱选录》，《乐剧月刊》，1933年（民国二十二年），第1卷第1期，第24—25页。

② 半聋（钱热储）：《论音乐社的组织》，《乐剧月刊》，1934年（民国二十三年），第1卷第4期，第1页。

③ 同上，第1卷第9期，第1页。

④ 居文郁：《广东汉乐胡琴古筝曲选》，北京：人民音乐出版社，1995年，第193页。

1. 筝在广东汉乐传统丝弦乐中的状况

既言至清末民初，大埔“家诵户弦”之风未变，依然“弦诵相闻”，其景况究竟如何？

且不说大埔丝弦乐爱好者在农闲节令、茶余饭后总聚集一起“和弦索”，只看有一定规模的班社组织。从 20 世纪 20 年代起，乐社组织已在大埔各乡镇出现，如茶阳有同益国乐社、湖寮有同艺国乐社、西河黄堂保定国乐社、百侯有儒乐轩等，高陂、枫朗、古野、双坑、长教……等地均有类似组织；[①] 晚清至抗战前，大埔中军班“笛馆”多达近百个；戏剧方面，1933 年，钱热储在《汉剧提纲》中提到：“三十年前，我辈童龄时代，名著一时者，有上四班，下四班，此外更有所谓咸水班者，指不胜屈。俗语谓咸水班者，盖纯为本地人随意仿效，未得外江真传之意。随意仿效者如此甚众，一时之盛可以推知。”[②] 至于如何育斋、罗仙俦、饶从举、罗九香、饶竞雄、罗协鸿等颇有人气的家庭合奏点更是数不胜数。每个乐社、中军班“笛馆”、戏班、弦索合奏点都必配乐器。既为合奏，最少也需两件乐器，如当年湖寮莒村一名理发师傅，其理发店墙上就挂着二胡、三弦；多者达 20 余件，大型合奏的不少乐器还需两件以上。由此推算，大埔当时民间乐器之多可以想见。

筝的情况如何呢？据 80 岁的李德礼回忆，[③] 1950 年以前，整个大埔约有 30 台筝。[④] 与大埔“家诵户弦”、“弦诵相闻”盛况相比，30 台筝的数量显然太少。究其原因，盖有以下几点：

第一，受演奏场合及形式所限。大埔传统丝弦音乐分两类：一类是“头弦、提胡、椰胡、洋琴、月弦、三弦、秦琴、琵琶、小唢呐、笛子、洞箫、笙以及云板、戥子等”[⑤] 乐器的合奏，俗称“和弦索”，乃最普遍的演奏方式，人数和乐器可多可少，灵活组合。头弦、提胡、小唢呐、笛子均可作领奏乐器。一般情况下头弦领奏必有扬琴，参加的乐器可以多些。若提胡或笛子领奏，则不用头弦。这种“和弦索”，通常不用筝。另一类是“筝、(琵) 琶、

① 大埔县地方志编纂委员会：《大埔县志》，广州：广东人民出版社，1992 年，第 546 页。

② 同上。

③ 考察时间为 2008 年，当时李德礼已 80 岁。

④ 根据 2008 年 2 月采访李德礼先生的笔记。

⑤ 广东省大埔县文化局广东汉乐研究组：《广东汉乐三百首：几点说明》，大埔：[出版者不详]，1982 年，第 5 页。

(椰)胡、管(洞箫)”组合的小范围合奏,民间简称“筝琶胡”。这种场合,筝为领奏乐器。

“筝琶胡”合奏有讲究,非随时能见。一般情况下,乐器众多、热闹非凡的“和弦索”前半夜进行,待“和弦索”结束,人们逐渐散去,接近夜深人静,“筝琶胡”方始登场。

在戏剧中筝的使用更少。“1933 年间,外江班著名演员钟熙懿在汕头公益社清唱《百里奚》杜氏插曲,乐社艺员以古筝伴唱《叹沦落》获得成功,随后,戏班开始使用古筝。”① 也就是说,1933 年以前大埔等地戏剧伴奏不用筝。其实,1933 年以后大埔戏剧也很少用筝。2008 年笔者采访饶宁新先生时,他说:

> 古筝在戏剧中很少使用……汉剧团不需要弹筝的人,因为几乎没用……只有一段清唱才会用筝……(所以)汉剧团不会专门请筝师,(只是)让其他人员兼之。②

类似回答笔者在采访中多次听闻。陈天国推测:“(罗九香)在汉剧团工作期间,恐怕还是以三弦为主。”③ 应是实情。中军班则完全不使用筝。演奏形式如此讲究,施展空间如此狭小,筝的数量自然大受限制。

第二,功能、文化定位、社会地位等使然。“筝琶胡”演奏的是典型的“清乐”,“清乐”又是“文人雅士弄月吟风抒写心情”的乐曲,这就使得筝这种乐器在大埔远离人数众多的大众群体,只为占社会人口极少数的精英阶层所操持。因而它一方面“在大埔人心中是高雅、高不可攀的”④,另一方面“相对而言,在以前不受重视”⑤。总而言之,筝在大埔的普及程度是很低的。

第三,其他因素造成。筝价格较贵。表 2 是 20 世纪 30 年代潮州、大埔一带乐器的价格。

---

① 木子:《广东汉乐与广东汉剧音乐关系谈》,载大埔县文学艺术界联合会、大埔县广东汉乐研究会:《汉乐研究》(1—15 期合订本),2004 年,第 118—121 页。

② 根据 2008 年 1 月 31 日采访饶宁新笔记。

③ 陈天国:《谈罗九香先生对客家音乐的贡献》,载陈安华、罗德栽:《出水莲花 香飘九州:中国客家筝一代宗师罗九香先生一百周年诞辰纪念》,香港天马图书有限公司,2004 年,第 40—41 页。

④ 根据 2008 年 2 月 4 日采访罗德栽笔记。

⑤ 根据 2008 年 1 月 31 日采访饶宁新笔记。

表2 20世纪30年代潮州、大埔乐器价格表①

乐器名称	价格		
扬琴	上品二十元	常品十二三元	
三弦	约十三四元	次品八九元	
筝	常品十二三元	次品五六元	加长定制二十余元至五六十元
琵琶	约十一二元		
琵琶秦	约十元		
头弦	佳者七元以上至十余元	次品二三元	
秦琴	佳品八九元	次品三四元	
月琴	上品四五元	次二元余	
弧弦	精制二三元	粗制四五角	
管	数分		

由表2可看出，筝在当地各类乐器中，属于较贵者。常品与扬琴价格相仿，仅次于三弦。特制品则最为昂贵。

筝不易自制。大埔人所用乐器，不少是自制的。笔者考察过程中，不少乐师对自己小时候自制乐器的历史津津乐道。由于经济不发达，大埔人多数较为穷困，没有能力购买乐器，因此自制乐器便成为爱乐者实现玩乐梦想的手段。虽然自制乐器的音准、音色较差，但能凑合着自娱自乐也已令他们心满意足。他们自制的乐器种类很多，包括二胡、头弦、三弦、提胡、椰胡、扬琴、箫、笛等，但筝无人涉足。这是因为制筝的材料、工艺等要求较高，尤其筝面板的材质，要求软硬适度。20世纪50年代以前筝面板弯曲弧度大，若板材太硬，就不易成形且音色暗哑，若太软，安装筝弦时，在弦张力拉扯下，面板极易反翘，因而筝的制作难度很大。本来使用机会就少，制作又困难，于是便无人问津了。

或许还有传统筝自身局限性等其它原因。但以上分析似已可以说明，筝在广东汉乐传统丝弦乐中的状况并非如想象中繁荣，筝仍未能从传统的和奏乐器中脱颖而出。不过，也就在清末民初，情况又悄然发生着改变。

---

① 数据取自听鹧鸪楼主人（钱热储）：《乐器常识》，《乐剧月刊》民国二十二年至民国二十三年（1933—1934）第一卷第二期，第1—2页；第三期，第1—3页；第四期，第3—4页。

2."客家筝"形成的时代背景

19世纪中期以后，中国社会发生了"三千年未有之大变化"。

1840年6月，鸦片战争爆发，此后，腐败无能的清政府与西方列强签订了一个又一个丧权辱国的不平等条约，开放口岸、割地赔款，使历史悠久的中华古国沦为半封建、半殖民地国家，备受凌辱。在屡战屡败的情况下，一批先进的士大夫认识到只有"师夷长技以制夷"，才能抵御外侮，救亡图存。于是"洋务运动"应时而生，开中国近代工业之先河，中国社会生产力有所发展，中国城乡交通日便。渐渐地，大埔人下南洋、到广州、抵上海、出国留学者日多，何育斋、罗九香、饶竞雄、饶从举、饶淑枢等大埔乐师的音乐活动范围渐渐不再限于大埔、潮州，而遍及广州、上海、南洋等地。

在中西音乐发生强烈碰撞的20世纪20至40年代，全国出现了一股国乐改进思潮，涌现出许多专事国乐研究和活动的社团，如广州"潮梅音乐社"、"素社"、"广东省国乐研究会"[①] 等，上海则有"天韵社"、"国乐研究社"、"大同乐会"、"霄霓国乐会"、"云和乐会"、"逸响社"、"今虞琴社"[②] 等近30家国乐社团,[③] 这些国乐社团的成立乃有感于"时至今日，国乐之精神，亡失久矣",[④] 力求抵制当时的学习西乐之热潮，大力倡导、宣传国乐，希望普及国乐于一般民众，唤起民众对国乐的热情以发展国乐，要"当此道德沦丧，人欲横流之候，挽既倒之狂澜"[⑤]。功能的转变要求表现形式也应有所改变，于是国乐社团吸收了一些新的舞台表演模式。如"潮梅音乐社"改过去乡间自娱自乐的形式为面向观众表演，增加了琵琶和筝等器乐独奏等。一次独奏，大埔琵琶名手饶碧初因不适应新的表演方式竟还出现了失误。他说：过去在山村"和弦索"，总爱闭着双眼，自得其乐。现在到了省会，办起"音乐社"，登台演奏，告诉他不能再闭眼睛了，这使他很不习惯。[⑥] 新的表演形式又导致要对一些不太适于舞台演出的乐器进行改革。"潮梅音乐社"1930年就对传统筝的形制进行了改良，增大了音量，改进

① 汪毓和：《中国近现代音乐史》，北京：人民音乐出版社，1984年，第49页。

② 同上，第47页

③ 冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，北京：人民音乐出版社，2007年，第240页。

④ 听鹧鸪楼主人（钱热储）：《国乐绪论》，《乐剧月刊》，1933年（民国二十二年），第1卷第1期，第2页。

⑤ 同上，第1卷第1期，第3页。

⑥ 何松：《山溪水长流：忆祖父何育斋与客家音乐》，载何松：《何育斋筝谱遗稿》，北京：中国戏曲出版社，2002年，第79页。

了音色。这些都为客家筝乐逐渐走向独立发展作好了铺垫和准备。

另外，1938 年广州沦陷前的十多年，全国大部分地区兵荒马乱，连山区大埔也不平静。1920 年后，大埔几乎年年有战事。1920 年，陈炯明与桂军，闽浙联军与粤军在大埔激战；1922 年，大兵云集大埔，杀人征夫；1923 年，东路军与陈炯明战于大埔，大埔人为支付军费损失甚重；1924 年，陈炯明部队驻扎大埔半月，索饷洗劫；1925 年，陈炯明余部再入大埔强行派饷劫掠；1927 年，朱德率南昌起义军与国民党军在大埔激战；1928 年，大埔多地发生武装暴动，1929 年，工农红军与国民党军再战于大埔。1930 年、1932 年、1935 年、1936 年红军、工农武装、游击队均与敌在大埔发生多次鏖战；① 这段时间，广州反而相对平静，被称为老广州的黄金时代，百业繁兴，经济相对繁荣，娱乐事业兴旺。此间，许多大埔乐手到了广州，一时高手云集，在切磋合奏中，整体水平大有提高，优秀筝手日渐增多。经这段时期的发展，客家筝乐风格渐趋成熟。

1949 年中华人民共和国成立，中国的政治体制、社会形态、审美观念都发生了天翻地覆的变革，新的政府为中国筝乐的传承与发展创造了良好条件。随国家经济发展，文化上出现了百废待兴的新局面，学术上也朝气蓬勃，浪潮迭高。中共中央和人民政府制定的一系列文化政策极大地调动了音乐工作者的积极性，对筝等民族乐器的发展起到了巨大的推进作用。

为加强对传统艺术的挖掘与保存，20 世纪五六十年代，根据中央政府指令，从中央到地方，各级政府组织了大大小小、品种繁多的文艺汇演。一时间，埋藏在各地民间的艺术品种以前所未有的规模一下子汇涌而来，出现在中国的艺术舞台上。如：1952 年“全国戏曲观摩演出大会”、1953 年“全国民族民间音乐舞蹈汇演”、1956 年“全国音乐周”、1957 年“全国第二次民族民间音乐舞蹈汇演”、1964 年“第一次少数民族音乐舞蹈会演”……正是这些汇演，发现了我国大多数民间艺术品种，而参加汇演，尤其晋京演出，表明政府对民间艺术从内容到形式的充分肯定和高度重视。参与演出的民间艺术和民间艺人也因政府行为的权威性而改变了他们的社会地位、文化身份、生存状况及至生命轨迹。1956 年第一届“全国音乐周”便是发生在这一历史时期音乐界的空前盛会。

“全国音乐周”在北京举行，由国家文化部和中国音乐家协会共同举办，8 月 1 日开幕，8 月 24 日闭幕。规模宏大，涉及幅员辽阔，调动人员众多，参加演

① 大埔县地方志编纂委员会：《大埔县志》，广州：广东人民出版社，1992 年，第 13—18 页。

出单位34个，近4500人。“全国音乐周”不但为许多原本卑微、默默无闻的民间音乐在地位崇高的国家中心舞台提供了展示的机会，还彻底改变了他们的身份、地位和形象，深刻地影响着参与演出的民间音乐和民间音乐家日后的发展道路。虽然这次音乐周以展演创作作品为主题，但也发现了不少流传各地的、风采各异的优秀传统筝乐，客家筝乐便是其一。

紧随音乐周举办的古筝观摩交流会是我国筝界首次由政府主导的公开大聚会。各地筝家汇聚一堂，交流筝艺。筝界的演出及演奏活动加深了国家上层领导、文化界以及广大人民群众对筝界和各地优秀筝家的了解。国家对这些优秀的传统音乐给予了高度重视，在政府倡导下，各大音乐院校相继开设了古筝专业。音乐周上出现的民间筝家陆续被聘为高等艺术院校的古筝教师。

客家筝乐风格在前期的充分发展后，此时也已成熟。1956年，罗九香参加第一届全国音乐周，1959年、1960年先后在天津音乐学院，广州音乐专科学校任教，1961年参加在西安举行的第一届“全国古筝教材编选座谈会”。客家筝派从此确立，在历史契机来临之际稳步登上了历史舞台，成为我国一支风格独特的古筝流派。此后罗九香勤于交流，专于教学，培养了大批“客家筝”传人，短时间内建立起一个以罗九香为中心，承传有序、人丁兴旺的师承网络，而且人才济济，出类拔萃、成就卓著者众多，更进一步完善了“客家筝”，并推动其稳定地向前发展。

（原载《星海音乐学院学报》2013年第4期）

梅州客家佛教香花音乐与地域流派

李春沐

“佛教香花”是现存于广东梅州客家的度亡仪轨，完整的佛事仪式包括《起坛》《发关》《沐浴》《救苦》《过勘》《拜忏》《完忏》《开光》《行香》《川花》《缴钱》《关灯》《顿兵》等30多套。佛教香花仪轨在当代梅州，除了在丰顺县汤坑镇、兴宁市分别形成丰顺派和兴宁派外，在梅州沿着过境的梅江，以梅县丙村为限形成上水派、下水派，丙村以上的梅县、梅州市梅江区等地流行上水派；丙村以下包括梅县松口、蕉岭县、大埔县等地流行下水派。关于佛教香花的历史源流及地域佛事仪轨，在近10年来日益被学术界所关注，尤其是王馗《佛教香花——历史变迁中的宗教艺术与地方社会》[①] 一书，进行了细腻而深入的资料挖掘和历史建构。对于这套仪轨的音乐形态，《梅县民间舞蹈集成曲谱：鲫鱼穿花、打莲池、铙钹花》[②]《中国民族民间舞蹈集成（广东卷）》[③]《中国民族民间器乐曲集成（广东卷）》[④] 均有部分记录，由于记录者的记谱方式和记谱水准各有不同，讹误时有出现，并未能真实呈现香花的音乐全貌。本文以2012年6—7月进行的田野调查为基础，力图全面展示香花音乐在器乐、声乐以及流派中的特点和形态。

---

① 王馗：《佛教香花——历史变迁中的宗教艺术与地方社会》，上海：学林出版社，2008年。

② 梅县文化馆编印，张忠元记谱：《梅县民间舞蹈集成曲谱：鲫鱼穿花、打莲池、铙钹花》，油印本．1993年。

③ 《中国民族民间舞蹈集成》编辑部：《中国民族民间舞蹈集成》（广东卷），北京：中国ISBN中心，1996年，第460—477页。

④ 《中国民族民间舞蹈集成》编辑部：《中国民族民间舞蹈集成》（广东卷）（下册），北京：中国ISBN中心，2006年，第1996—2061页。

一、音乐谱录

佛教香花一直以传统的口传身教方式进行传承，只在旧钞本、旧印本中，采用眉批、行间夹注等方式著录相关音乐提示，由此保留了香花音乐记录的通用法则。

现存唯一一份民国印本《梅县佛教香花大全》著录了基本的音乐提示，有“落铙三次抚”、“二下铦”、“白，抚尺一下”、“落钹”、“落铦”、“落钹子重呼”、“唱”、“重呼”、“三称”、“讲救唱”等。其中的“铙”，即铜铙钹；“钹”、“钹子”，香花僧侣通谓之“铦地”、“铦子”；“尺”，即镇尺。“落铙三次抚”通常用作闹坛，在唱、诵、念、白等段落之后，由铙钹、锣、鼓一起敲奏，尤其是两片铙钹在平击之后，铙钹边沿相互滑擦一周，形成特殊的音声效果。“白，抚尺一下”通常用作止静，由主牵或主法在桌案上，用镇尺拍打一下或三下，由此开始念、唱。“落钹”、“落铦”通常在两段唱或念白之间，由主牵者将铦子换做铙钹平敲。“落钹子重呼”，亦即在落钹之后，重复呼诵圣号或其他。“重呼”、“三称”是对特定的圣号或称呼，需要重复或三次呼诵者。“唱”主要针对主牵者和打鼓者，由其二人引起对一段曲文的演唱，其出现频率最高。在这部印本中，出现频率较高的是“二下铦”，这是较为常见的一种节奏较快的铦子敲击法。

上述音乐提示在香花科仪中对应的文词位置，具体如下：

表1 各种音乐提示在香花科仪中对应的文词位置

音乐提示	在香花科仪中的位置
落铙三次抚	“方方圣驾出龙庭，请里诸佛来临，铙钹钟鼓齐鸣，同音唱和”之后（《起坛》）。
白，抚尺一下	“道场初启，法事筵开，遥请天台罗汉，诸佛慈悲下降”之前（《起坛》）。
落钹	“南无香云盖菩萨摩诃萨”之后（《起坛》）。
落钹子重呼	“凡起道场先安慰，此间土地众龙神，才闻宣扬妙真言，各镇方隅生欢喜。南无三满多没多喃呼唵呼噜度噜地尾伽喃娑婆。生欢喜”之后（《起坛》）。
三称	“南无清凉地菩萨摩诃萨”（《起坛》）。
重呼	“观世音菩萨”（《起坛》）。
落铦	“恭闻三界慈悲之主，是晚释子开坛，请佛荐亡之尊，玉豪光照于大千，金相乃流于中，应，伏愿有求必应，群沾获福于群生，应祷应瞻，顶礼常住十方三宝”之后（《起坛》）。 “上来真言诵毕，将军使者遥闻，孝主恭于外坛礼拜虔诚，香云请、香花奉请”（《发关》）。

（续表1）

音乐提示	在香花科仪中的位置
落钹三阵	“天王天王，降临道场，来则威风凛凛，去则相貌堂堂，善保云程，登程拜送”之后（《游狱》）。
二下链	“南无香花请，常住佛宝佛陀耶，惟愿天垂并宝盖，紫摩金相座莲花，座莲花，座莲花，请降道场家”四段（《起坛》）。 “志心皈依佛/法/僧宝礼，常住皈命礼，外坛佛法僧三宝，孝主今将香茶献，一切众生亦复然。常愿在外坛，外坛诸禁忌，土地众龙神，闻诵大明王，各显威光相。外坛土地，神之最灵，申天达地，出入幽冥，惟吾传奏，不得留停，有功之日，名书召请，急急如律令，敕耶娑婆诃”（《发关》）。 “稽首皈依苏悉帝，头面顶礼七俱胝，我今称赞大准提，惟愿慈悲垂加护。南无萨哆喃三藐三菩提俱胝喃怛侄他唵折隶主隶准提娑婆诃”（《发关》）。 “五更鸡报天大光，不见亡魂说言章，金盆倒水亡洗面，手巾未湿痛肝肠；召请亡魂入浴堂，安排净水及香汤，三宝堂前八德水，洒除热恼得清凉”（《引亡沐浴》）。 “蕉楼鼓打闹凄凄，正是亡魂出浴时，整顿衣冠除垢秽，引上皇坛拜阿弥”（《引亡沐浴》）。 “佛宝法宝僧宝尊，三教原来一派分，有水皆含秋夜月，无山不带夕阳春”等六段（《接佛》）。 “南无佛在西天，巍巍丈六紫金莲，神通广大法无边，出离三界礼人天，垂宝盖，拥金莲，佛说西方快乐天”等三段（接佛）。 “第一香花请，第二威仪请，第三歌赞请，迎请诸佛入道场，诸佛来临，香花引进”（《接佛》）。 “香供养，供养在旛场。诸禁忌。土地众龙神”（《写勘》）。 “香供养，供养在厨堂。厨堂诸禁忌。仝上。孝主今将香茶奉献，一切众生亦复然，灌洒厨堂悉清净”（《安灶》）。 “南无佛陀耶，三界大慈父，苦海作慈航，飘流极六趣，千百亿化身，救度亡魂苦，慈悲主，接引亡魂往生净土”四段（《关灯》）。 “钟声闻佛号，法界普闻知，四生登极乐，三有证菩提”（《游狱》）。 “持金锡，降龙虎，身披丈六紫檀衣，振锡巍巍，相好沾甘露，广布人闲作大佛事”（《安龙》）。

当代梅州香花僧侣在钞录香花文本时，记录更显简略，如“落铙三次抚”，往往直接写作“闹坛”即可。在目前所见各种旧钞本中，梅江区老观音慈云宫保存的《香花科仪》是1918年由僧人机庆钞写的一份香花钞本，其中著录的音乐提示颇有特点。今将钞本所录《过案开坛》的音乐提示与相应的原文内容著录于下：

表2 《过案开坛》的音乐提示与相应的原文内容

音乐提示	科仪文本
击鼓三阵，鸣锣三阵	过案开坛
边三下，尺三下，闹坛。佛前唱也，向外唱转身，向佛唱也，闹延板、“尺三下，中”	道场初起，仝上。
唱	戒定真香，仝上。
尺上	巍巍金相坐宝莲，仝上。
尺	切以梵音才启处，仝上。
起短话	凡起道场生安慰，仝上。
两下话	此间土地，神之最灵，伸天达地，出入幽冥，为吾传奏，不得留停，有功之日，名书召请，急急如律令，敕耶娑婆诃安慰龙神生欢喜（重句）。
白	切以法筵光启，成意尽专。欲迎三宝以来临，必洒西方而清净。故凭法水灌洒道场，一滴才沾，十方去秽。教有洒净真言，谨当持诵。
唱，起短话	青山绿水西来意，翠竹黄花古佛心，腥膻垢秽尽蠲除，灌洒道场悉清净。
两下话	南无三满多没多喃呼唵呼唵达摩陀达摩帝香信真言娑婆诃。
唱	戒香定香与慧香，解脱知见五分香，光明云台遍法界，普使圣贤皆供养。
两下话	欲通法界性，先将宝香传，仗此妙真言，人天同供养。
唱也，尺闹坛，延板	“然此香云遍法界、重句”之后。
磬一下，尺白	恭闻三界慈悲之主，是早午晚释子开坛，请佛荐亡之尊，玉豪光照于大千，金相乃流于中。应，伏愿有求必应，群沾获福于群生；应祷应瞻，信礼常住三宝。
闹坛，仝上。两下话	“南无香花请”四条。十方诸如来，大菩萨，三宝虚空圣贤僧，恳请降道场，证明功德事，赞如来，得清凉。伏以洋子江头水，蒙山顶上茶，诸佛菩萨今已到，孝主无任献香茶。拜献。香供养，兰麝斗沉坛，百宝炉中焚玉篆，金毛狮子喷香烟，云浓遍洒大千。茶供养，极品好龙涎，展破瓯中飞雪片，傍生蟹眼煮岩前，石上瓦炉煎。
起短话，唱	请佛彰明此功德，仝上。皈依佛法僧三宝，仝上。望赐祥光作证明，仝上。登宝座菩萨摩诃萨。
尺闹坛，唱也，闹，闹又唱也，延板，尺唱也。	按：即为上段结束之际。

上述音乐提示较之民国印本更为详细，亦弥补了相关提示的音乐细节。例如“边三下，尺三下，闹坛”，与该套仪式举行于佛堂内的乐器陈设有关，所谓的“边三下”，应指堂鼓在敲动之后，以敲击鼓边三下作为一个音乐停顿；“尺三下”亦以镇尺敲击桌案三下与之相配。此类闹坛形式主要依靠鼓、镇尺与铙钹、锣等形成音声效果，因此鼓（边）和镇尺作为调节节奏的法器，具有较为重要的作用，故亦有“尺闹坛”的提法，即以敲动镇尺来渲染闹坛的打击乐节奏。在该套仪式中，还有对“罄”的敲击，作为止静和开始念白的提示，显示出佛堂内起坛的音声特色。

此外，在这部钞本的《发关式》中，有“钹边一下，尺闹坛。一下尺，向外唱。口下也闲闲唱也。延板。唱，起短钴”、“落钴，杀板”、“钴，杀板”等提示，在《召亡沐浴一式》中，有“钴子半杀板”、“钴子闹坛”、“灵把酒，半杀板，白”等提示。其中的“钹边一下”，即用镇尺敲击铙钹边缘，形成与罄、鼓不一样的钹音效果；“落钴，杀板”、“钴，杀板”，即在一段唱词结束之际，用钴子来结束演唱，其“杀板”应为演唱的终结；而“半杀板”与念白等提示相连，似应为具有音乐节奏的呼诵所形成的腔调提示。“钴子闹坛”亦以钴子较之铙钹，音声清脆细利，以敲动钴子而进行仪式转接的闹坛形式。

在上述香花文本中出现的各类音乐提示，均表明钴子是各类法器中最重要者，这与延续至今的以主牵者作为器乐领奏和声乐领唱的地位是密切相关的。梅江区碧峰寺保存的另一部香花科仪，亦为当代影印本，总计 67 页，据该钞本的底本由僧达玄在 1925 年钞录。在钞本卷末采用拟声方式，较为细腻地记录了钴子的敲击谱录，在部分谱录中同时罗列典型的文词：

【起断钴】

豺琢豺琢滞滙滞滙滞豺琢豺琢滞滙滞豺琢豺琢滞

唱【流水板钴】

豺琢滞豺琢豺滞滙滞豺琢滞滞滙滞豺琢滞滞豺琢滞滙琢滞琢琢琢

彰明此　　　功　　　　　请法彰明　　此　　　　　　　功　德

【过板钴】

滞滞滙滞豺琢豺琢滞滙滞豺琢豺琢滞

【登座钴】

滞滞滙滞豺琢滞滞滙滞豺琢滞滞豺琢滞滙琢琢琢琢

登宝座　　　　　菩萨　　摩　　　　　诃　　摩诃萨

“安土地”【两下铦】

滞滞豺琢滞滞豺琢滞滞豺琢滞滞豺琢滞

此间土　地　神智最　灵　申天达　地

滞滞豺琢滞滞豺琢滞滞滙滞豺琢滞滞滙滞豺琢滞豺琢滞豺琢滞滞滞滞琢琢

安慰龙神生　　　欢　喜　　　安　慰　　龙神　　生欢　喜

豺琢滞

“断铦”，在民国印本等钞本中常写作“短铦”。以上所列的五种铦子敲击法，应该是香花音乐中由主牵者掌握的核心演奏方法，在香花僧侣的口述中，这些铦子的敲击法也被称作“铦路”，其中的“短铦”是一般偈、赞开始演唱前，由铦子引起的敲击乐，在香花音乐中最普遍出现。在当代的僧侣传承时，这一铦路通常被拟声作“六四豺角齐、一齐一齐、六四豺角、齐齐一豺、六四豺角齐”，被称作“两下半铦”，成为铦子敲击的基础敲击法，对于慢板长腔、快板短腔，均可适用。“两下铦”一般出现在节奏中速偏快时，亦是较为普遍的敲击法。“流水板铦”是在演唱较快节奏的唱词时，铦子配合字声一字一敲的演奏法，“登座铦”是在仪式结束时演唱的特定敲击法。当代香花音乐的铦路，基本以两下半铦和两下铦的使用为最普遍。

此外，在梅州当代的香花僧侣中，还有一份传说为民国时期的乐谱，称之为《佛曲汇编》①，是较早在香花僧侣间保存并流传的乐谱。梅江区碧峰寺收藏的《佛曲汇编》影印本，总计 59 页，乐谱采用简谱，记录采用繁体字，封面题“佛曲汇编、华仙千张公司、1992 年冬立”，前附目录，总计列 52 支佛曲。目录页末题“古田中村陈观吾汇编，五里亭张华荣复刊”，据此可知，该谱为梅州陈观吾汇编，在 1992 年由张华荣复印，至于记谱者为陈观吾或其他人，亦未清楚注明。陈观吾的生平未详，只知其为梅城一位热衷香花音乐的老者，香花僧侣称

① 该谱收录于李国泰《梅州客家香花研究》（广州：花城出版社，2005 年）一书的附录中，但更名为《客家香花佛曲谱本》，并署名“记谱：陈彦荣；整理：李国泰”。该谱本为简谱，其著录目录、内容及排版格式与《佛曲汇编》均相同，只是在个别曲谱如【短戒定赞】、【炉香赞】后增加“丛林”字样，且对个别节拍有所改动，如将“$\frac{4}{4}$拍”改为“$\frac{3}{4}$拍”（李本写作“$\frac{4}{3}$”），并且将部分衬词做了改动。事实上，在香花僧侣的口述中，大部分佛赞类音乐当列入“禅门”，李本大约以此意而有“丛林”之改，实不符合梅州香花传统。同时，李本所改动的衬词也不符合香花演唱的实际，且两谱格式相同，谱录中的错误亦相同，唯增加了记谱者、整理者的署名。李本未注明曲谱出处，未知与《佛曲汇编》是否存在文本渊源，今将相关情况说明，以便读者参证。

此谱为民国时期所编，应与这位长者在民国时期就熟悉香花音乐有关。《佛曲汇编》收录的音乐曲目，包括了梅州香花寺庙中的“禅门”和“香花”音乐，个别著录如“三神”即通常所称的“三申”或“三辰”。由于香花僧侣口述上世纪二三十年代后上水地区才有“三辰”救苦的仪式内容，且民国印本《梅县佛教香花大全》中亦未著录“三辰”的相关内容，因此，这一曲谱应为民国二三十年代以后钞定。该谱所录曲目除了佛赞、【怀胎调】、【四平板】、【菓叠梅】、【仙花调】、【九莲船】、【六蓬船】、【三波扬】等拥有特定的曲牌名称，以及类似【长七字】、【短七字】等固定的名词称谓，其他大部分均以所唱曲文的首句或功能主旨命名，这也比较符合至今相传的香花音乐命名方式。该谱虽然存在不少记录讹误，但却较为完整地保存了丰富的香花音乐名目，个别名称如“出盥入盥曲”，虽演唱的曲词只有“南无大悲观世音菩萨”一句，但应该与民国以前存在于香花仪轨中的《入观》《出观》诸仪式是相关的。

二、器乐结构

香花仪轨是音乐仪轨，即通过器乐和声乐的相互配合，共同彰显佛教度亡主旨。香花仪轨音乐分“禅门”和“香花”两部分。所谓的“禅门”不仅指寺庙内举行的功课和功德仪式，而且也指源出正统佛教的音乐形态，如用唱、诵、读、念等形式展示的经、咒、赞、偈等。所谓的“香花”广义上指梅州传统僧侣及其生活方式、仪轨特征等，狭义上特指超度亡魂的香花仪轨及其音乐表现形式。

不论禅门还是香花，都以“铦”作为主奏乐器。铦，或称“铦子”，梅州客家话谓之“kua di”，丰顺派称之为“响盏”。其形制类似小铜镲，碗顶呈圆柱形，便于手握。铦子在梅州各地香花仪轨音乐中占有重要的位置，成为梅州传统佛乐特色的集中体现。因此，执铦者即被称为“主牵”，不但敲击铦子，引起香花器乐的演奏，而且领唱佛曲，成为声乐演唱的领唱者，主牵者在香花乐队中具有核心地位和主导作用。需要注意的是，铦子在兴宁派佛事中，通常将一片平放在佛坛案桌上，另一片则由打鼓者拿着匀速敲击，其演奏法与其他地区者颇有不同。

“禅门”和“香花”在适用法器时，对铦子以外的法器的使用，存在较为明显的偏向。香花寺庙的正堂内，一般会在桌案上陈设铜磬、木鱼、引磬、铦子，

在桌案左侧的鼓座上陈设钟、鼓，鼓前有木凳一只，上放铜锣、竹板，这成为佛堂法器的基本配置。寺庙内举行的朝暮功课和祝祷法事，基本以这些法器作为其器乐构成，由此形成"禅门"音乐清丽优雅的艺术效果。

"香花"所用的法器，偏重于使用铙钹、锣、鼓，甚至使用音声低沉浑厚的铜金，因此而制造出喧闹宏远的盛大气势。虽然在丧家的堂屋内，也会使用铜罄、木鱼、引罄等法器，但是这类法器主要用于《拜忏》《完忏》等属于禅门的仪式。在香花僧侣赴应丧家的时候，一般不会使用佛堂内鼓架上的小钟铃，主和的僧侣通常将堂鼓置于佛堂内三大士桌案的左侧或右侧；将小木棍横放在凳上，由僧侣坐着用竹板敲动铜锣。兴宁派使用的铜罄和木鱼，其形制较之香花寺庙所用均更为小巧；而丰顺派使用的铜碗，大小如碗，声音亦更显清脆，而木鱼的形制介乎香花寺庙和兴宁斋公所用之间。

锣、鼓是香花仪轨中与铦子具有相同重要位置的法器。在梅州香花僧侣操行的各类仪轨中，锣、鼓的演奏由一人承担，由于敲击铜锣所使用的竹板同时也是节奏乐器，因此，也就出现了一人操用三件乐器的情况。在佛堂内举行的特定超度仪轨中，鼓架上的钟铃也由这一人来敲击，四件乐器集中于一人演奏，可谓是最具梅州客家特色的演奏方式了。操行锣、鼓伴奏的僧侣，在佛事中一般以主和者的身份参与演唱，与主牵者形成一和一唱的演唱方式。可以说在香花音乐中的主牵、主和这两个角色以及他们演奏的乐器，奠定了佛事音乐的基本特色。

由于梅州各地传统佛教执业者使用的锣、鼓有所区别，其音乐艺术便呈现出各具特色的艺术效果。梅州上、下水派使用的锣、鼓均一致，鼓有两面，一为堂鼓，有双槌，除了专门的"幽明鼓"外，一般均使用单槌敲击堂鼓，音色浑厚；一为手鼓，单槌敲击，主要在《（门外）起坛》《川花》等需要行动的场面中使用。

丰顺派使用的锣有两面，一面为铜锣，与上、下水派的铜锣形制接近，一般悬挂在佛坛桌案边，用于闹坛等渲染气氛的场面中；一面为小锣，一般平放在桌案上或由僧友手提。丰顺派使用的鼓为小鼓，一般放置在佛堂的左侧条凳上，鼓有双槌，双手敲击，音色清脆；在个别仪式如《拜过河》中，僧友一手单槌敲鼓，一手执竹板节奏。

兴宁派使用的锣为小锣，由斋公单手提，用薄木片敲击；鼓有两面，一为扁鼓，一般比较简易地放在倒扣的方凳中间，置于佛坛左侧，双槌敲击；一为手鼓，由斋公手执，单槌敲击，一般在灵前唱诵时使用。

铙钹是香花仪轨中较为普遍的法器，除了《铙钹花》专门展示铙钹技艺外，

铙钹在诸多仪式中承担着渲染气氛的作用。铙钹为柱脐，便于手握，凡是在闹坛等场面转接时，主牵者一般会将铦子换作铙钹敲击。特别是兴宁派的《召亡》仪式，由主牵者攥着魂幡，敲动铙钹，来召请亡魂，与其他地域的佛教执业者扬动魂幡念诵召请词有所区别。而丰顺派会使用圆脐铙钹，由坐于佛坛前的僧友敲击。

此外，香花仪轨中使用的个别法器由于其独特的声音特色，也颇能显示佛事的地域音乐色彩。“铜金”是上、下水地区较为普遍的法器，形制厚重，与锣相比，中部凸起，音色低沉浑厚，在《起坛》《铙钹花》等仪轨中使用。在《莲池》中出现的珠杯与锡杖，在舞蹈时发出清脆的撞击声，为仪式展现的地狱拯救场面渲染出空灵神秘的音声效果。丰顺派使用的“铛叮”，形制类似云锣，用一条铁圈圈起，将两面小铜锣固定，敲击时音声清脆，形成独具丰顺特色的佛事音乐特色。兴宁派一般都要在几次《拜忏》间演奏八音，因此，唢呐是“做斋”仪式中的必需乐器，这一乐器除了八音演奏外，还会在其他任何仪式中作为伴奏乐器使用。

个别法器在佛事中的使用方式，在不同地域流派的香花仪轨中也存在差异。例如木鱼，在梅州上、下水派、丰顺派中，均安放在桌案上进行敲击，只是上、下水派的体形较大，是佛堂法器中的重要组成部分，在部分需要行动的场面中，也会由僧侣手敲小木鱼来进行队列行进；丰顺派的木鱼体形较小。兴宁派使用的木鱼，体形更小，尤其是《拜忏》时，由斋公站立佛坛前，拿在手中敲击。

表3 不同法器在具体仪式中的组合使用

法器	上水派	下水派	丰顺做灯	兴宁做斋
主奏法器	铦	铦	铦（响盏）	铦
主要法器	铜锣	铜锣	铜锣、小锣	小锣
	堂鼓	堂鼓	小鼓	扁鼓、手鼓
	竹板	竹板	竹板	
	铙钹	铙钹	铙钹	铙钹
特色法器	铜金	铜金	铛叮	唢呐
其它法器	木鱼、引磬、手鼓、小锣、钟铃、镇尺	木鱼、引磬、手鼓、小锣、钟铃、镇尺	木鱼、铜碗、唢呐、镇尺	小木鱼、小铜磬、镇尺
其他特色法器	珠杯、锡杖	珠杯、锡杖		锡杖

上述法器在具体仪式中的组合使用各有不同，因此形成各具特色的香花仪轨音乐组合形式。“主牵”与“主和”在上、下水派香花佛事中是音乐演奏的核心，一般由主牵敲动铙钹闹坛开始，接着换成铦子，与一人兼用三个法器的主和者，共同形成风格一致的演奏特色，在《拜忏》《完忏》《川花》《莲池》等群体表演时，则由香花僧侣各持法器，形成场面宏大的器乐格局。在个别仪式如《拜血盆》《关灯》中，则不需敲打铙钹、铜锣等，只以堂鼓、竹板、木鱼等乐器伴奏，形成清新流利的风格特色。上、下水派的器乐演奏风格基本相近，只在实际操行中，下水地区一般会增加丧礼中使用的唢呐等乐器，形成不一样的器乐格局。上、下水派法器在仪式中的运用，具体如下：

表4 上水派法器使用形式

仪式	主牵	主和	其他
起坛（外）	铦子、镇尺、铙钹	铜锣	手鼓
起坛（内）	铦子	堂鼓、铜锣、竹板	引磬（主法）、木鱼、小锣
发关	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	
沐浴	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	
初辰	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	
二辰	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	
三辰	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	
拜忏	铦子	手鼓	引磬、木鱼、小锣、铜金、铜锣
安更	铦子、木鱼	堂鼓、铜锣、竹板	
朝参	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	
接佛	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	木鱼、引磬、铜磬（主法）
结勘	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	木鱼（主法）
完忏	铦子	堂鼓、铜锣、竹板	铜金、引磬、小锣
开光	铙钹、铦子	堂鼓、铜锣、竹板	木鱼
上供	铙钹、铦子、木鱼、铜磬	堂鼓、铜锣、竹板	
行香	铦子、铙钹	堂鼓、铜锣、竹板	
川花	铦子	堂鼓、手鼓	小木鱼、小锣、铜金、引磬、铜锣
莲池	铦子	堂鼓、铜锣、竹板	小锣、铜金、小木鱼、引磬、锡杖、珠杯
拜血盆	堂鼓、竹板		
关灯	铦子、木鱼	堂鼓、竹板	

表5　下水派法器使用形式

仪式	主牵	主和	其他
起坛	铙钹、钴子、镇尺	手鼓、堂鼓	铜锣（主法）
下关	钴子	堂鼓、铜锣、竹板	
初辰	铜磬、钴子	堂鼓、铜锣、竹板	
接佛	钴子、铙钹、木鱼	堂鼓、铜锣、竹板	大锣
开光	铙钹、钴子	堂鼓、铜锣、竹板	
安池	钴子、铙钹	堂鼓、铜锣、竹板	
莲池	钴子、小锣、铙钹	堂鼓、铜锣、竹板	珠杯、锡杖
过勘	钴子	堂鼓、铜锣、竹板	木鱼

丰顺派通常以主牵者在观音坛前，敲动铙钹闹坛开始，在演唱经偈时换成钴子，在念诵牒文或仪式需要止静时也会敲铜碗、拍镇尺；主和者以敲打鼓板者为主，其他僧友则坐于佛坛前，敲动铜锣、铛叮、小锣等法器伴奏。一般而言，在闹坛时通常会敲打形制厚重的铜锣。在个别法坛的仪式表演中，也会增加唢呐伴奏。丰顺做灯仪式的各个组成段落，一般由主牵和鼓板共同完成器乐敲奏，铛叮的使用较为频繁。另外，在《血盆》仪式中，主牵者需要洒净，主和者在敲鼓时，亦将一片钴子放在桌案上，用另一片匀速敲击，这种敲奏法与兴宁派颇有类似。丰顺派法器在仪式中的使用，具体如下：

表6　丰顺派法器使用形式

仪式	主牵	鼓板	和者
安灵	铙钹、钴子	小鼓	铜锣、唢呐
拜药师	铜碗、镇尺、铙钹、钴子	小鼓	铜锣、铛叮、小锣
绕药树	钴子	小鼓、竹板	铜锣
头坛发关	铙钹、钴子	小鼓、竹板	铛叮、铜锣
安龙	铙钹、钴子	小鼓、竹板	铛叮、小锣
安灶	铙钹、钴子	小鼓、竹板	铛叮、小锣
召亡	镇尺、铜磬、铙钹	小鼓、竹板	铛叮、铜锣
烧衣	钴子、铙钹、镇尺、铜碗	小鼓、竹板	铛叮
拜过河	小鼓		
过王	铙钹、铜磬、	小鼓、竹板	铛叮
祝轮灯	铙钹、钴子	小鼓、竹板	铛叮
血盆	铙钹	小鼓、竹板	

兴宁派一般由主牵者在佛坛前，敲击铙钹开始仪式，在唱念经偈时用小木鱼节奏，主和者则一手敲扁鼓，一手匀速敲击铦子，形成节奏鲜明的器乐伴奏形式。当仪式转接到灵前时，主牵者会敲动铦子，主和者则敲打手鼓，由于铦子的演奏法较为花哨，因此伴奏器乐亦显灵活。当在佛坛前结束时，同样以敲击铙钹作结束。在念诵牒文时，往往会敲打铜磬，以示区别。在各段仪式中，唢呐吹奏也可加入进来，作为仪式唱念的伴奏。兴宁派法器在仪式中的使用，具体如下：

表7 兴宁派法器使用形式

仪式	主牵	主和	吹奏
召亡	铙钹		唢呐
起场	铙钹、小木鱼	扁鼓、铦子	
献饭	铜磬、小木鱼、铦子	扁鼓、手鼓	唢呐
拜忏	铙钹、小木鱼、铜磬、铦子	扁鼓、铦子、手鼓	唢呐
绕棺绕灵	铙钹、小木鱼、铜磬、铦子	扁鼓、铦子、手鼓	
拜血盆	铙钹、小木鱼、铦子	扁鼓、铦子	
绕狱	铙钹、铜磬、小木鱼、铦子	手鼓、铦子、手鼓	
破狱	铙钹、锡杖	扁鼓、铦子	
谢神	铙钹、小木鱼		

由于地方风俗的差别，许多丧事活动中的乐器也会参杂进入香花仪轨中。例如在上、下水地区的丧礼中，丧家一般都有大锣，用以迎接悼亡的戚友。在《起坛》开始时，丧家执事人也会随着僧侣"鸣锣三阵，击鼓三通"的呼诵，敲动大锣，渲染气氛；在仪轨结束时的《送神》，则由执事人敲动大锣，跟随僧人将神灵送出门外。在梅州的下水地区，丧家也会请专门吹奏唢呐的人，在丧礼中伴奏，由于熟悉香花僧侣的唱诵表演，他们往往会跟随主牵、主和的唱诵，吹奏相近的旋律来伴奏，烘托气氛。丰顺派也有熟悉唢呐吹奏者，相关仪式进行时，也会作为僧侣演唱的伴奏，在僧友演唱速度加快时，唢呐的声音往往会盖住经偈唱诵声音。

在上、下水地区的宗族丧礼中，通常会邀请八音班社和军乐队演奏，成为丧礼必有的礼仪用乐形式。这两种音乐形式与香花仪轨音乐虽然并处于丧礼中，但是乐器和器乐曲与佛事用乐均无关系。只是在兴宁派佛事中，八音的演奏则由斋公承担，其适用乐器与佛事所用法器相同，并且与《拜忏》相间，形成一套拜忏一套曲目轮回演出的形式。

三、声乐特征

香花音乐按照结构体式，分曲牌体和板腔体两类。“曲牌体”，是将固定的曲牌曲调作为音乐唱腔的基本单位，采用长短句和齐言体的诗韵文进行演唱。在香花僧侣的传承中，一部分曲牌来自禅门，如【炉香赞】、【莲池赞】等，是属于正统佛教的赞、偈。另一部分曲牌也被称作“香花”，是渊源更为古老的曲牌体音乐。这些曲牌体音乐在传承中，由于多将曲牌名遗失，只有长短句的文词格式还能展示着昔日附着于曲牌的印记，香花僧侣亦将曲词的首句作为音乐的命名，如【我等】、【香一炷】、【到春来】、【四时景】、【彭祖寿年长】等。韩军《五台山佛教音乐总论》中记录了五台山佛乐的旧钞本《禅门佛事歌赞全部》，其中便有【浪淘沙】“彭祖寿年长”、【喊动山】“稽首皈依佛，佛在给孤园”①，这两段佛赞文与香花仪轨《二辰救苦》中所选择使用的【彭祖寿年长】、【稽首皈依佛】，其韵文体式和文词结构基本相同或接近。因此，这些文词原初具有明确的曲牌名，应属无疑。

在长期传衍过程中，繁复的曲牌音乐也与齐言格的文词相结合，形成齐言格文词的“香花”音乐。如【山波洋】（即【山坡羊】）是明清以来广泛流播南北的一支曲牌，通过该曲演绎的“佛在灵山莫远求”七言四句，非常细腻地表达了佛光注照、明心见性的佛学哲理。在下水派演唱的《关灯·佛偈》则采用唐代杜牧广布人口的《清明》，用缠绵悱恻的音乐旋律展示了人生无常的飘摇不定和生命消逝之后的必然归属。这段偈子虽然不能确定其原初曲牌名，但其音乐被视作“香花”，其古老性是很明显的。

此外，在香花音乐中也将俗曲小调与香花文词结合起来，由此形成曲牌体的音乐。香花僧侣所记忆的【怀胎调】、【火炼梅】、【菓叠梅】、【又南腔】、【六蓬船】、【九连环】、【仙花调】、【四季歌】等，均是将俗曲配合佛号、佛偈等的宣唱，长此以往成为迥异于板式唱腔的一类唱腔。

香花仪轨中的“板腔体”是以上、下句式作为音乐唱腔的基本单位，采用齐言格的诗韵体文学进行演唱。这类文词采用五言、六言、七言等，由此形成四

① 韩军：《五台山佛教音乐总论》，北京：宗教文化出版社，2012 年。

句、八句或者八句以上长行体式的音乐形态，其中以七言四句或多句段的长行最为普遍。香花音乐中的板腔体基本上以钴子或鼓板的节奏，来命名齐言体的唱腔。在香花僧侣的口述中，对于这类齐言体的音乐伴奏，由于香花僧侣的传承不同而各有不同的称谓，相对一致的说法有：按照钴子节奏来确定的【两下半钴】、【两下钴】，按照鼓板节奏确定的【慢板】、【冷板】、【快板】、【把酒板】、【杀板】等。

作为起腔的【两下半钴】，其基本演奏法通常被写作“六四豺角齐、一齐一齐、六四豺角、齐齐一豺、六四豺角齐”，在香花仪轨中大部分齐言体按照这一钴路来演奏。由【两下半钴】而衍生出多种敲奏法，其中【两下钴】节奏颇为明快，出现频率亦较多。由于钴子和鼓板是香花仪轨中的主要乐器，许多消失了曲牌名的曲牌体文词，往往采用钴子或鼓板来确定节奏，由此形成独特的板腔体。如上、下水派的《关灯・往生净土赞》，其原初的和文学形态，可以追溯至宋元时期《高峰龙泉院因师集贤语录》所著录的【五雷子（荐亡赞三宝）】，为四段体的佛赞文。在世代相承的过程中，下水派以【两下钴】来确定节奏，上水派以【两下半钴】来确定节奏，虽然上、下水派声腔有所区别，但都不把这段佛赞文当作曲牌体看待。不过，这段【往生净土赞】出现在《关灯》开首，被称为“关灯头”，正显示出其不同于一般板式唱腔的位置。

按照鼓板确定节奏的【慢板】、【快板】、【把酒板】、【冷板】、【杀板】，亦以节奏快慢、出现场合而有不同。如【慢板】节奏较为缓慢，下水派的唱腔多为【慢板】。而【快板】则是当代上水地区最多出现的板式，节奏较快，与之相配的钴子亦趋于快速敲击。【把酒板】则是专用于《把酒》时的板式。【冷板】是单独以竹板的敲奏而形成的演唱方式，由打鼓者手敲竹板，在$\frac{2}{4}$拍的节奏中一拍两下，完成全部句段的唱诵。【杀板】多用于全部句段演唱结束之际，与钴子共同形成“落钴杀板”的最后收煞。

在上水派碧峰寺宝华师的口述中，还有【一下板】、【二下板】、【三下板】的板式结构，亦以鼓板节奏作为定名的基础。【一下板】是$\frac{2}{4}$拍的节奏中，由竹板按照两拍一下的节奏敲击；【二下板】是$\frac{2}{4}$拍的节奏中，由竹板按照一拍打两下的节奏敲击；【三下板】是$\frac{3}{4}$拍的节奏中，由竹板按照一拍打一下，总计三下的节奏敲击。在竹板敲奏之时，需要用相应的鼓点来衬托，由此形成错落有致、清静悠扬的唱腔形式。

此外，在上、下水派的声腔演唱中，还经常提到【长七字】、【短七字】，其

中所谓的“长”、“短”亦表示声腔节奏的快、慢。

在曲牌体和板腔体唱腔之外，还有介乎于口语念白与唱腔之间的音乐形态。依据音乐旋律的特征，又有各不相同的形式。“尺白”，即用镇尺敲动桌案，用来念诵“伏以文”、“切以文”，以引起相应的诵读牒文或演唱赞偈，由于所念文体多为骈体，因此音乐性较强。“宣”为读诵牒文时，采用节奏感较为鲜明的念诵方式，尤其对牒文中出现的骈体文，更侧重于音乐性的表现。“半念唱”是在较之“宣”更具音乐性的念诵形式，将牒文或诗韵体文词采用似说似唱的形式，整体呈现音乐旋律，但又近乎语言韵律，如《接佛》之“总请”。“呼”，类似于吟诵，即用带有旋律的音调，高声呼诵佛偈或申诉文，并且往往在其最后一句即起铦，引起唱腔。

“唱和”是香花音乐中最常见的演唱方式。上、下水派的声乐演唱主要由执铦的“主牵”和敲打锣鼓的“主和”共同完成，主牵也被称作“牵唱”，是音乐演唱的引起者，由其确定唱腔的调式；主和为打鼓者，按照主牵的调式，和唱完成一个句段，由此形成在一个调式中的“同音唱和”。香花仪轨中的文词不论是曲牌体，还是板腔体，不论是音乐旋律的演唱，还是近于说白的读诵宣呼，基本上由主牵演唱或呼诵上句，主和演唱或呼诵下句，“唱和”成为香花音乐的主要演唱形式。

由于主牵、主和在处理句段的方式不同，“唱和”也就形成了不同的表现方式，特别是在唱和中形成规律性的和声是香花演唱中的鲜明特征。一种为一唱一和，在上下句衔接时，形成和声行进。一种为主牵引出上句，同时在主和演唱时一起合唱，在腔调行进中展示和声。

香花仪轨的声乐艺术被香花僧侣形象地概括为“梵音海潮音，胜彼世间音”，香花僧侣往往将“海潮音”与香花科仪文本中“铙钹钟鼓齐鸣，同音唱和”相提并论，认为僧侣齐声唱和所产生的声音旋律如同潮水翻滚。这些解释正说明了香花音乐与梅州客家传统民间音乐形式有很大的差别，由“唱和”产生的“和声”是构成香花声乐艺术独特性的重要原因，和声所产生的音乐旋律线的回环往复，凸显出“海潮音”的独特魅力。香花音乐的演唱，基本上由敲击铦子的主牵和敲打锣鼓的主和者共同完成，因此，和声多为二部和声。但是在规模较大的佛事中，《莲池》《开光》《川花》《拜千佛忏》等仪式的操行者多至八九人，在实际演唱过程中，香花僧侣往往根据具体情境，产生出三部和声、四部和声等形式。

四、地域流派

香花仪轨是佛教在梅州客家弘传时，经过历代沉淀累积而形成的音乐仪轨，由于佛教在梅州各地施教方式各异，佛教信仰进入时间各有先后，承载仪轨的僧团有别，加之地方方言对于音韵曲律的影响，香花仪轨亦形成了各具特色的地域流派。

以地方方言音韵而言，梅州客家方言在现在的七县市一区中存在较多的差别，其内含的嘉应小片、兴华小片（大埔丰顺片，兴宁五华片），① 实际又与地域行政区划的历史沿革有着密切的联系。属于嘉应小片的梅江区、梅县、蕉岭、平远等地，一直是元明时期程乡县的所属地区，语言、风俗趋于一致；而大埔、丰顺传统以来为潮州府管辖，其语言与当代畲族、潮州的方言语音有着颇多联系；兴宁、五华传统以来为惠州府管辖，其语言、习俗与梅州各地颇多差别。语言对香花仪轨的流派特色，具有重要的影响作用。从上水派、丰顺派、兴宁派的呼诵的《平步上青天》一段，正可以清楚地展示出四个地域流派在这段词文中的语言和音乐特色。

谱例 1 上水派《平步上青天》



谱例 2 丰顺派《平步上青天》



① 房学嘉、肖文评、钟晋兰：《客家梅州》，广州：华南理工大学出版社，2009 年，第 54 页。

谱例3 兴宁派《平步上青天》



由主牵和打鼓者演唱，形成一唱一和的二声部，是上、下水派的共同特征。不过，上、下水派亦有不同的艺术表现。一般而言，上水派在主牵者唱出上句的最后一字，开始行腔时，打鼓者即起下句的第一字；而下水派则在主牵者即将唱上句的最后一字时，打鼓者起和下句第一字，由此形成两字叠起的和声效果。

另外，在两派的演唱过程中，较多地使用衬字、衬词。由于腔调旋律的悠长，加之曲牌体音乐在香花音乐中的主导作用，衬词极大地拓展了齐言格韵文的文词结构。衬词如"南无阿弥陀佛"等佛号的插入，或者将部分词句重复演唱，这两种衬词方式实际延伸了音乐旋律，使齐言格文词具有了曲牌体的意味。而在句段中增加虚词的使用，如客家方言中的"嘅"、"哩"等，这种衬词方式则具有提示气口的作用，使较长的腔调旋律线能够更加完整地延续。这种衬词方式在上、下水派的使用中，由于添加的虚词有所不同，而呈现出地域色彩。上水派通常增加的虚词为"嗨"、"呀"、"哈"、"哦"、"哟"等，在较长的声腔中往往形成"嗨呀哈哈嗨呀，啊嗨哟哦嗨呀嗨嗨哦，嗨哟嗨呀嗨嗨哦"的旋律走向；下水派在使用上述虚词的同时，还有"啊哩"等独具地方特色的衬词，并形成"唉呀呵唉唉哟唉哪嗨嗨呵呀，嗨哟哈哈嗨哟，唉呀嗨嗨啊"等旋律走向。

丰顺派、兴宁派的唱和效果与此不同。丰顺派的和声与下水派两字叠起的方式一致，但其最鲜明的唱和形式却是"一唱众和"。丰顺派由主牵者引起上句演唱，围坐于观音坛后的其他僧友，手执相应法器，共同和唱。除了《拜过河》等单人独唱的形式外，其他各段仪式均以"一唱众和"的形式展示，在此唱和过程中多采用叠字和声的方式，并且在腔调行进中增加"唉"、"呀"、"啊"、"哦"等衬字，并在句段结束尾腔中形成"唉啊唉唉啊呀唉唉呀"等旋律走向。这种唱和形式、和声特征以及独特的句末尾腔，是丰顺派独具的特色。

此外，丰顺派《祝轮灯》一段仪轨中演唱的【普庵咒】，与上、下水派在旋律上截然不同，这正显示出这一流派渊源有自的仪轨传统。

兴宁派的演唱也有类似上、下水派的唱和形式。但是，兴宁派最具特点的演唱

形式是“齐唱”，在主牵者起腔后，主和者一起唱诵，并且在演唱中，采用由衬字“嗳嗨哟”形成的腔调旋律线，这种演唱方式和句末尾腔是兴宁派的重要特征。

在香花仪轨现存的四个音乐流派中，上水派、下水派是影响最广泛，也是最具代表性的两个，在音乐演唱、仪轨形式、民俗表演等方面，均各具特色①。今将上、下水派共有的《起坛》《接佛》《开光》《过勘》四段仪式的行进顺序列下，以见两派仪轨及音乐的差异。

表8 上水派和下水派四段仪式的进行顺序及音乐差异

仪式	上水派	下水派
起坛	读《关文》，唱和《迎请偈》《清净香茶》，唱《南无香花请》，唱和《戒定真香赞》《起道场赞》《安土地曲》《杨枝净水赞》，呼诵《观音偈》，洒净，呼诵《观音偈》，念诵《大悲咒》《心经》，唱《登座偈》。	读《关文》，唱和《迎请赞》《起道场赞》《安土地曲》《迎请偈》《清净香茶》《迎接引进二真官》《南无香花请》，呼诵三莲台，唱和《茶供养》《登座偈》。
接佛	唱和《仰告》《铁锁造桥》《安土地曲》《接佛曲》《佛偈》《三宝真言》《观音真言》《普庵真言》《护法真言》，总请，接佛，唱和“七献”、《三请》，引佛登座，唱《登座偈》。	唱和《佛赞》《仰告》《迎请偈》《安土地曲》，呼诵释迦，唱和《接佛偈》《南无请十方》四段，接佛，唱和《如来出世偈》、“七献”、《化财宝》，引佛登座，唱和《茶供养》《登座偈》。
开光	唱和《我等》，呼诵，唱和《黄昏时景》《仰告》，呼诵四圣名号，唱和《良宵斋主设斋筵》《佛偈》《山坡羊》（实际尚有唱念《佛偈》）、《登座偈》。	呼诵，唱和《佛宝法宝僧宝尊》《起道场赞》《安土地曲》《迎请》，呼诵四圣名号，宣表（以上“上坛”）；呼诵，唱和《良宵弟子发清斋》，唱《开启文》《开光偈》《银烛赞》，唱念《佛偈》《登座偈》（以上“下坛”）。
过勘	唱和《引进香魂》《参十王曲》《结勘来到世尊前》，呼诵释迦、观音、十殿名号，唱和《皈命十方》，宣表，唱和《接引亡魂偈》《十王劝善歌》，宣名，唱和《安土地曲》《登座偈》。	唱和《三莲台上》《参十王偈》《宽就座》（以上“上坛”）；唱和《结勘赞》，呼释迦、观音、十殿名号，唱和《建坛开启》《皈命十方》，宣表，唱和《佛偈》《稽首黄金相》《结勘偈》《十王劝善歌》，宣名，唱和《杨枝净水赞》《财献十殿》，奉送（以上“下坛”）。

① 王馗：《佛教香花——历史变化中的宗教艺术与地方社会》，上海：学林出版社，2008年，第167—168页。

除上述仪轨及科仪内容的差异外，在器乐伴奏与声乐演唱中亦有较大差别，例如两派表演的《莲池》整体仪式行进基本相同，但是在具体的板式称谓、运用及由此形成的节奏型均有区别①，今列如下：

表9　上水派和下水派的节奏型差异

仪式段落	上水	节奏型	仪式段落	下水	节奏型
皈依偈	冷板	1	告佛偈	冷板	2
			圣号	呼诵	
建坛开启	道白	2	建坛开启	接近冷板	2
三途偈	长七字	3	三途偈	流水板	11
三宝	道白	4	三宝	两下铦	4
打四门偈	两下铦	5	打四门偈	两下铦	12
南无十方请	【请十方】	6	南无十方请	“香花”	4
普庵咒	木鱼敲唱	7、4、2	普庵咒	清唱	4、2、13、14、15
四教主	两下铦	8	四教主	道白、两下铦	16
叹目连	冷板	2	叹目连	清唱	2
佛偈	念诵		华严经（偈）	冷板	4
散香水	冷板	9	散香水	两下铦	17
往生咒	默念		往生咒	默念	
（送天王）	（冷板）		送天王	两下铦	18
元辰赞	禅门佛赞	10	莲池赞	禅门佛赞	19

上水派所谓的“道白”实际指有旋律的说白文，不需要铦子伴奏，只以锣鼓或板节奏，其冷板相对于齐言格诗韵文而言，亦不需铦子伴奏；下水派的冷板亦与此相似，只是《建坛开启》一段的音乐形态类似冷板，旋律性较为鲜明。下水派的“香花”是传承已久的曲牌体音乐，其曲牌名早已无存，故往往以词文的首字句命名。传统的【普庵咒】需要唱诵三遍，其音乐亦有区别，当代上水派一般唱诵一遍，在较为大型的佛事中唱诵二至三遍，而下水派一般两遍。在两派的

① 《莲池》唱诵音乐的唱腔细节，具体由上水派碧峰寺宝华师、下水派蕉岭县文池寺常洁师提供，二人亦为本文相关内容提供了重要的说明和解释，谨致谢意。

《莲池》中总计有19个节奏型，除了个别环节如“建坛开启”、“三宝”、“叹目连”采用共通的节奏型外，其他各段内容均存在差别。

谱例4　19个节奏型



基于以上所述，上水派、下水派作为香花仪轨的艺术流派，是客观存在的现象，其音乐形态、科仪轨范以及民俗表演均展示了这两种很不相同的流派的艺术特征。上、下水派很少能够同坛表演，这正是两派仪轨及艺术各具特征、无法兼容所致。需要说明的是，下水地区实际包含梅县、大埔、蕉岭等地区，在相对统一的下水派唱做表演规范中，其实也存在各有特色的艺术改造。例如蕉岭的佛事仪轨一般只有《初辰救苦》，拜忏亦只有一次，其《二辰救苦》则围绕棺柩演唱，与《绕棺》相同；蕉岭的“十王牌”放在三教主前的桌案上，桌案左边放

鼓，右边坐吹唢呐者，在较“半夜光”更大型的佛事中，需要在佛堂内张挂“十王图”，而松口等下水其他地区则将“十王牌”放在三宝佛像前的桌案上，三教主像前的桌案右边放置鼓板，通常在“一日一夜”以上的大型佛事中，才会张挂“十王图”。这些差别正显示出下水派香花仪轨在流播过程中，实际亦因人、因地而随缘微调，这正是佛教仪轨切入生命教化时必有的规则，足见香花艺术沁人之深。

（原载《星海音乐学院学报》2014 年第 4 期）

五、冼星海研究



良师挚友

——我和星海老师在延安的时侯[1]

梁寒光

陕北的土质又细又匀，好像是面粉一样。在骡马车的大道上烟尘滚滚，我坐着八路军驻西安办事处的汽车抵达延安。在漫长的汽车旅途中，头发上、脸上、身上盖着厚厚的一层土，如果弓下腰来，简直就像个大背包，人也认不出来了。小说中常有这么一句话“绝尘而去”，在南方这句话是体会不到的，在陕北头一次体会到这句话，真有这样的情景。

我是1938年3月8日国际妇女劳动节那天到达延安的。那天下着鹅毛大雪，每一片雪片就构成一幅美丽的图案。我生长在广东，自童年起从来没有看见过下雪，只有难得的年份中下一点点冰雹，也是极少见的。在延安生平第一次看到这样的大雪，兴奋的心情和到延安参加革命的激动心情融汇到一起。在延安招待所的大院里，我故意站在外头，让雪飘到身上，还去抓雪，尝尝雪的味道。北方的雪下到身上是不湿衣服的，拍拍就没了。这一生中快乐和兴奋的一天我至今记忆犹新。

在招待所住了三天之后，就分到延安陕北公学学习。学习紧张，心情愉快，每天天不亮就要集队爬山锻炼，有时候还有实弹射击。但因当时弹药很少，这种实弹射击是次数不多的。我从广东到陕北时，带了一把小提琴去，我青少年时代在广东学会了拉小提琴和演奏多种民族拉弹乐器。陕北公学有俱乐部，每周俱乐部组织娱乐晚会，总是也有我参加音乐节目的。晚会上各式各样的节目都有，有音乐合奏、大鼓、相声，唱京戏等等，还有各大队之间互相拉唱；除了台上的音乐演出外，台下歌声此起彼伏，在山谷中回荡。在延安的学习生活是没有凳子的，无论是开会听报告，还是娱乐晚会，都是找块石头当凳子，石头找不到就坐在地上。

---

① 原编者按：梁寒光同志的这篇回忆录，发人深省。尤其对于后一代，极有启发。

陕北公学是培养抗战政治工作干部的，但由于我会音乐，所以三个月结业之后，我被分到延安鲁迅文学艺术学院。那时鲁艺在紧靠延安城的北门外。我5月间来到鲁艺音乐系，正值鲁艺开办后第一期的期中，过几个月才开第二期。所以我既是第一期中途的插班生，又是第二期的正式学生。有句俗话“吃在广州”，也许由于我是广东人，我被选为学生中的伙食委员。延安生活充满民主，在兼任伙食委员的期间，每天晚上都要到厨房和炊事员们一道研究第二天的伙食。当时延安生活很艰苦，没有什么菜，吃小米，难得吃一顿馒头，油更是很少，不能用油来炒菜，因为挥发后就没有什么油了。所以我们把一次领回来的油都熬成熟油，做菜时先用水煮熟，然后加一瓢油拌一拌，有一点油色。在有时完全没菜的情况下，就煮粗粥，用荞麦面做成短面条（因为荞麦面是杆不长的），把短面条掺在粗粥里。小米粥像黄沙一样，短荞麦面就像小鱼一样，再加上一点盐，少许油，我们就把它叫做“鱼钻沙”，大家吃得又美又香。在生活困难的情况下，如何改善群众的伙食，这个问题是不能小看的，这是重要的政治工作之一，每个月伙食有结账，把结账的情况公布出来，是盈是亏，所有师生都知道，这就是经济的民主生活。如果亏了。就想办法在下一两个月补回来，如果盈了，就在适当的时候让大家聚聚餐，吃点荤的。过夏历新年（春节）是中国民族历史悠久的习俗，平时虽然生活艰苦，但除夕、年初一、初二这三天，天天有酒有肉，肉用脸盆装，吃完还可去添，大馒头，吃饱喝足，还有娱乐节目，战士们、干部们，欢欢快快地度春节。

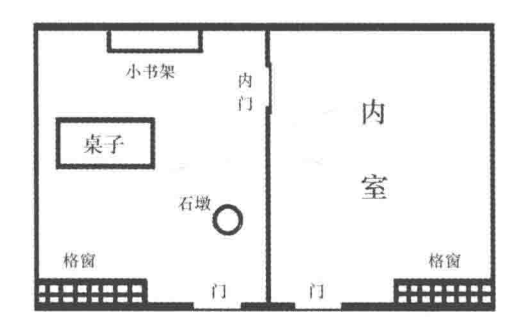
1938年11月初，冼星海同志来到延安。星海同志早已是音乐界的著名人士，他一来就在鲁艺音乐系当教师，后来任音乐系主任。星海同志和妻子钱韵玲同志一起来到延安，到鲁艺后就住在紧靠北门左手面山上的窑洞里。当时我被组织上指定照顾星海同志，使他习惯延安的生活，所以我每天除了学习和协助伙房工作之外，还总是要抽时间到他的住处去。星海同志身材相当高大壮实，他的肤色有点近似古铜色。他总是含着一个烟斗，这个烟斗已经很旧了，烟斗杆子也已断了，星海同志就用一根毛笔竹杆插在这烟斗头上继续用。延安没有纸烟只有旱烟叶，星海同志和大家一样，就抽这些捏碎的生烟叶，写下了一首首不朽之作。在和星海同志的接触中，我觉得他为人憨厚、中肯，他话不太多，但对人非常热情。记得他爱人养了几只鸡，生下的蛋就煮熟给他吃。我在那里时，星海同志总是从抽屉里拿出两只熟鸡蛋来分给我吃一个。当时延安生活很艰苦，能吃到一个熟鸡蛋是很不容易的，星海同志毫不自私，他有什么吃的就分给别人吃。因为每天接触，他对我说过的话很多，因为年远时长，我记性差，很多都记不

起了。但有一句话我还记得很清楚，他说：“我到延安以后，无比地兴奋，虽然延安生活很艰苦，但是心情无比愉快。我到了这里以后，亲眼看到和体会到只有共产党才能救中国。”说出了他对党、对人民、对民族解放事业的激动的心情和必胜的信念。当鲁艺还在北门外的时候，星海同志就组织和主持了一个音乐高级班，这个班里有安波、焕之、李凌、鹰航、韵玲和我等大约十来个同学吧。

1939 年初，日本帝国主义第一次对延安进行大轰炸，我那天正好在南门外买东西，敌人是从南门外开始炸起的。我看到飞机将到头顶了，就飞跑到山边的窑洞，立即卧倒，刚刚卧倒，敌人的炸弹就一连串地下来了，在我后头一些没有来得及卧倒的人，都被炸死了，我没有被炸死，只差一两秒钟。这次大轰炸基本上把延安城炸平了，尸首遍地，在延安西面的整个一列窑洞也都倒塌了，连新华书店里的人也被塌窑活埋了。日本帝国主义侵略中国，真是惨无人道，我是亲历其境的，这也是个铁证。敌人大轰炸之后，鲁艺就搬到十里外的桥儿沟了。

在桥儿沟的鲁艺是在一个山沟里，那里原是一座旧教堂，再补盖了一些泥墙矮平房，加上后山坡一溜窑洞，这就是抗战时期的鲁迅文学艺术学院了。这里培养了很多的革命文艺战士，现在还有不少同志是文艺界的领导骨干。那时基本上没有什么教室，大家都在露天上课，找块石头或坐在地上就算凳子了。

冼星海同志住的是在后山的一个双套窑洞里，如下图：



星海同志就在这个窑洞里度过了一年多，在这里写下了无数作品，尤其是众所周知的《黄河大合唱》《生产大合唱》等著名作品。他和我谈了很多关于创作这些作品的情况，关于《黄河大合唱》，他说：“划呀，冲上前”这句是黄河船夫号子原来的音调，底下是他自己发展出来的。他说：“我用黄河作题材是

象征着中华民族，因为我们黄帝子孙是从黄河流域发展起来的。”当他写到得意的时候，特别是写“保卫黄河”时，他兴奋得边唱边站了起来，气魄大极了。他说：“我要写成四部卡农，四个声部穿插起来，象征着千军万马。”还说：“写轮唱要照顾到横的线条，也要照顾到纵的和声上的多种可能性，比如说$\underline{3}\,3\,\underline{5}\,|\,\dot{1}\,\dot{1}\,|\,\underline{6}\,6\,\underline{4}\,|\,\dot{2}\,\dot{2}$一个是主和弦，一个是Ⅱ级下属和弦，但它们具有和声结合的多种可能性，怎么结合都可以。”作品结尾处是同音反复，他说：“我多次地反复，显得特别雄壮。”他写《生产大合唱》《牺盟大合唱》《九一八大合唱》等作品时，也讲了很多，这里就不一一细讲了。记得他还对我说过，他要写一部交响乐是用《国际歌》的片断作为贯穿的音调，他说：“全世界迟早都是要走向共产主义的，用《国际歌》音调又雄伟，又有代表性。”就这样，他边写边讲边教，我从中学到了不少的东西。

一方面是领导上分配我照料星海同志的这个任务，同时对我来讲得到了很好的机会向他学习。我如饥似渴地学习音乐，每天的学习时间差不多达 12 小时。我在星海同志的窑洞里看书，他在创作和备课，我边看边问，自己总觉得打搅他了，但他从来不觉得厌烦，相反放下笔，耐心地给我讲解。如果我哪天没去的话，他第二天总是问我昨天为什么没来。所以一年 365 天我差不多有 300 天的晚上都在他的窑洞里，要蹲两个钟头。他在桌子上写作，我就坐在石墩子上，就这么度过了一年多。当时延安音乐书很少，但星海同志还是带了不少的音乐书，还有少量的袖珍总谱，都是一些序曲之类，他就叫我把他带来的书在那里一本一本地读，看谱子，不懂就问，我就这样在一年多的时间里把这些书看光了，向他学得了很多的作曲知识和技巧。

记得第一次演出《黄河大合唱》时是星海同志亲自指挥的，我当时参加拉第一小提琴。那时延安很困难，没有低音乐器，我们就用煤油筒安上一个把子，用弹棉花的弓上面的牛筋作弦，我也参加了制作工作，这是在困难情况下的一个创造。在这样的乐队伴奏下，演出了《黄河大合唱》。这部作品一经演出，立刻产生了巨大的影响。

星海同志的教学方法是很值得学习的。当时是战争年代，要在短期内培养大批的音乐干部。所以他教学是先教旋律作法，随后教两声部写作，再教四声部写作，教时把理论和实践结合起来，由浅入深，这样的教法是适合当时客观需要的。还有一点我至今没有忘记，他改作品的时候，不是先找毛病，而是先找写得好的那些乐句，先赞扬和鼓励，然后才指出缺点。他虽然是老师，但他指出缺点时是很民主的，他改了以后还问：“这样好不好，我们来唱唱看，是不是比原来

好一点?”这种教学方法鼓励和提高了学生学习的上进心。所以自从星海同志到鲁艺后，学生的学习劲头更为振奋，教学质量不断提高。星海同志的这种教学方法，不仅是单纯方法的问题，也体现了他的人品中忠厚的性格和对同学的爱护，星海同志真不愧是一个诲人不倦的良师。他对我的教导以及我们之间的友谊，我永远不能忘怀。

（梁寒光口述，梁燕麦记录整理）

1982 年 8 月 20 日

（原载《星海音乐学院学报》1982 年第 4 期）

人民音乐家冼星海

梁燕麦

冼星海是我国近现代音乐史上一位杰出的音乐家。在时代洪流的推动下，他走上了革命道路，在中国共产党和毛主席的直接关怀培育下，他从一个出身于劳动人民家庭的知识分子，成长为无产阶级的先锋战士。继聂耳之后，他以自己的音乐活动，以更广泛的题材和体裁，热情地为中国人民的革命斗争和民族解放的伟大事业服务，创作出数以百计的具有强烈的时代精神和民族风格，富于独创性的音乐作品，为我国音乐宝库留下了极其珍贵的财富。

冼星海在音乐艺术上所取得的成就是辉煌的。然而，他的生活道路却是坎坷不平的。他的一生是艰苦奋斗的一生，是革命到底的一生，是把自己的一切都贡献给我国无产阶级革命音乐事业的一生。他的 40 年生涯，可分为以下五个阶段：

一、苦难的童年和在国内求学奋斗
(1905 至 1929)

那是 1905 年 6 月 13 日（农历五月十一日）的夜晚，在广东番禺一带的海岸上停着一条破烂的小木船，船上一个婴儿哇哇降生了。母亲眼望茫茫星空和滔滔大海，就给孩子起了个名字叫“星海”。小星海刚一落地，一条饥寒交迫、艰难曲折的生活道路就摆在他的面前了。他的父亲冼喜泰，终年不是出海打渔就是耕作稼穑，辛劳了一生，在星海出生前就被吃人的旧社会夺走了生命，年仅 35 岁。星海的母亲黄苏英，是一个穷苦的农村妇女。星海从小靠祖父抚养。不幸，7 岁那年祖父又死去，家乡实在无法呆下去了，母子俩不得不背井离乡，飘流到新加坡。

在新加坡，母亲靠做佣工来维持生活，挣扎着让小星海读了 7 年书，在当地的一间旧式学校里读了 4 年四书五经，以后又在英国人办的学校里读了 1 年英文，在华侨办的高等小学里读了 2 年。在困苦的生活中，母亲忍受着种种煎熬，

哺育星海成人。母亲常哼着广东民歌《顶硬上》，这首反映受苦人不甘心被压迫的曲调，深深地印在星海幼小的心灵上，母亲那种不屈服于苦难的刚毅性格，熏陶着星海。

1918 年，星海随母亲回到了广东。这时，饱受风霜的母亲已渐渐体衰，为了维持家庭生活和继续求学，13 岁的星海便开始了半工半读的生活。他在广东岭南大学附中和大学共学习了 6 年，这期间曾做过打字员，暑期华侨学校的教员等工作。

星海从小时候听母亲哼唱广东民歌起，就深深地爱上了音乐。少年时期，他自己摸索着学了一点小提琴、乐理、作曲和指挥等知识。在岭大期间，他积极参加业余乐队活动，担任过岭大音乐队的指挥和音乐助教。逢假日，还常到香港去参加一些电影乐队的工作，为的是挣几个钱来维持生活，同时得到学习音乐的机会。生活那么穷困，学习音乐的条件很差，但星海刻苦钻研，虚心求教，取得了很好的成绩。由于他的“洋箫”（当时对单簧管的俗称）吹得很好，还曾获得过“南国箫手”的称号呢。

除了音乐以外，星海还有广泛的爱好。据当年岭大的同学回忆：星海喜欢文学，特别请人教他中国诗词，并研究过美术和书法。他曾说这是“为着我的音乐。一个学音乐的人，单做演奏者是不行的。他必须能够作曲谱和歌词，要做歌词，就必须懂得中国诗了。退一步，就要欣赏和理解别人的歌词，诗的修养也是必要的”①。他是一个非常好学的人。

星海所在的岭南大学，当时绝大多数是贵族子弟，像星海这样少数家境清寒的学生，是受到歧视的。但他对此毫不理会，而是更加用心学习。他同穷学生们相处得很好，并热心于社会活动，曾同当时岭大一批较有革命性的青年，一起组织了青年会。在 1921 年到 1923 年间，他曾负责过几间村童和工人的义学，经常抽休息日去邻村教村童们游戏和唱歌。19 岁那年，生活的困窘，中断了星海的学习，他不得不开始正式工作，在岭大做打字员，并担任工人夜校的教员、音乐教员等。他始终同社会底层的劳动人民保持着密切的联系。

虽然生活很艰难，但星海并没有放弃对音乐的学习。1926 年，他到北京去寻求学音乐的机会，后来考入了当时的国立北京艺术专门学校音乐系，专修音乐理论和小提琴，仍是半工半读，靠做图书馆管理员来维持生活。在北京期间，正

---

① 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 285 页。

值学生运动兴起，1926 年发生的“3·18”惨案前后，成千上万的爱国青年，奋起投入反对北洋军阀政府投降卖国、屠杀革命者的斗争热潮。星海多次投身到学生运动中去。从这时起，他开始接触了社会政治斗争。

1927 年，北京的音乐学校遭军阀政府的摧残而停办。1928 年秋，星海来到上海，考入了国立音乐院。他十分珍惜这个难得的学习机会，刻苦地学习着。当年与他同学的丁善德回忆道：星海“学习上的勤奋努力，生活上的刻苦耐劳，使我非常感动。他不分寒暑经常连续不断地练习提琴和钢琴，阅读各种书籍，还要自己洗衣、煮饭，每天紧张地学习和工作，好象没有一分钟的空闲。”星海还经常关心和鼓励年轻的同学，丁善德和他相处的一年中，就经常得到他的帮助。星海并不是仅仅为着自己的个人前途而奋斗，他时刻关心着中华民族的音乐事业。他曾在国立音乐院的院刊第三号（1929 年 7 月 1 日）发表过题为《普遍的音乐》① 的随感，提出了“中国需求的不是贵族式或私人的音乐，中国人所需求的是普遍音乐”的主张，并表示学习音乐的目的，应是“负起一个重责，救起不振的中国”。但是，他的满腔热忱和远大抱负在当时的中国这样一个黑暗的社会里是无法实现的。1929 年暑假前夕，学校当局不允许贫苦同学在假期中留宿学校，星海和一些穷学生愤而掀起了学潮。学校当局则以国立音乐院改名为国立音乐专科学校，重新通知注册的借口，以“通知转学”的手段，把星海和其他一些同学变相开除了。国内无法继续求学了。恰巧，一位与星海相识的留法中国学生，把自己在巴黎的小提琴教师奥别多菲尔（Paul Oberdoffer）先生介绍给他。于是，星海下了很大的决心，不顾贫困，于 1929 年底离开祖国，赴法国巴黎。

二、在巴黎的苦斗
（1930 至 1935）

当时的政府，不可能给星海这样毫无社会地位的穷学生以留学费用。星海只得靠朋友的帮助，在外轮上找了个工作，几经周折，于 1930 年初才来到巴黎，而更艰难的生活和学习环境，正等待着他。

一到巴黎，星海先找了个餐馆跑堂的差役以糊口度日。他明知自己拿不出每月 200 法郎的学费去向奥别多菲尔求教，但学习音乐的热望，促使他一找到工

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 41—42 页。

作，就去找这位小提琴名家。奥别多菲尔得知星海是个打工的，破例免费收了这个穷学生，并常常给他以生活上的帮助和精神上的鼓励。而这位穷学生也没有辜负老师的期望。星海没有整块的时间和练琴场所，在繁重琐屑的劳役里，他只能挤出一点时间练琴。他住的一间狭小的所谓“房子”，仅有一人高，一张床紧贴着桌子，就再无地方容得下站人了。幸好桌顶上是一个叫做“牛眼”的天窗，星海就只能站在桌子上，上半身探出天窗，对着天空练他的琴。以后，连“牛眼”也住不起了，只好随便找个角落练习，甚至那蒸气笼罩的饭店厨房，也成了星海最好的“琴房”。尽管是在如此恶劣的条件下，他的学习成绩还是使老师感到满意。此外，他还抓紧一切时间，从加隆（Noel Geallon）学和声、对位和赋格，向丹地（V · D' Indy）学作曲，以后又跟里昂古特（Lioncourt）学作曲，跟拉卑（Labey）学指挥。

星海的生活实在穷困极了。他曾回忆当时的情形：“我常常在失业与饥饿中，而且求救无门。……我曾经做过各种各样的下役，像餐馆跑堂，理发店杂役，做过西崽（Boy），做过看守电话的佣人和其他各种被人看作下贱的跑腿。……有一次，因为白天上课弄得很累，回来又一直做到晚上 9 点，最后一次端菜上楼时，因为晕眩，连人带菜都摔倒，被骂了一顿之后，第二天就被开除了……”① 星海失业过十几次，好几次又冷又饿，在街上软瘫下来。饿得快死了，只得到咖啡馆、大餐馆中去拉奏小提琴，忍着羞辱去讨钱。有一次讨钱的时候，一个有钱的中国留学生，跑上前去，啪的一下把星海讨钱的碟子摔得粉碎，打了星海不算，还辱骂他“跑到外国来丢中国人的脸”。星海含着眼泪，悲愤之极。在那些日子里，他受尽了种种苦难和凌辱。阶级的压迫，民族的耻辱，在他心上刻下了道道伤痕。满腔的悲愤化为一个信念：一定要努力学习，为中华民族、为劳苦大众争口气。

星海时刻怀念着祖国。他参加了巴黎的“国际工会”组织活动，从那里的一些新闻影片和照片中，得知了关于祖国的消息。1927 年大革命失败后，国民党反动派的大屠杀给人民带来的灾难，日本帝国主义的侵略和自然灾害，造成了同胞流离失所、饥寒死亡，这些情景，更加深了他的隐忧、焦急和思念之情。

后来，星海有机会认识了著名作曲家保罗 · 杜卡斯（Paul Dukas），在其帮助下，经过一段时间的学习，准备投考由他主持的巴黎音乐院的高级作曲班。对于星海这个来自被奴役的民族，而又身无分文、衣冠不整的穷学生来说，要跨进

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 3 页。

这样一个高等学府的门槛，简直是不可思议的。然而，由于星海的突出成绩和杜卡斯先生的帮助，他考得了荣誉奖。当校方问他需要什么物质奖励时，星海喃喃地说出："饭票……" 入学后，星海专业学作曲，兼学指挥和音乐理论。按他的学习成绩，完全有资格享受中国政府的公费待遇，但当时腐败的国民党反动当局，始终没给他一分钱。

在巴黎苦学期间，星海开始了音乐创作。最初，他严守着艺术家的所谓"慎重"的准则，往往在技术的琢磨上花费很长时间，而没有注意内容的充实。随着对祖国的思念和忧虑的增长，他逐渐把创作转向表现这种心情，他说："我把我对祖国的那些感触用音乐写下来，……我渐渐把不顾内容的技巧（这是"学院派"艺术至上的特点）用来描写诉说痛苦的人生、被压迫的祖国。我不管这高尚不高尚。"① 他在巴黎时期的表代作品《风》（女高音独唱与单簧管、钢琴），就是在"生活逼得走头无路的时候"创作的。那是一个严冬的夜晚，星海写道："我打着颤听寒风打着墙壁，穿过门窗，猛烈嘶吼，我的心也跟着猛烈撼动。一切人生的祖国的苦、辣、辛、酸、不幸，都汹涌起来。我不能自已，借风述怀，写成了这个作品。"② 后来，这首作品在巴黎播音公开演奏时，很受称赞。星海还把对祖国的思念写成了《游子吟》《中国古诗》等作品。后来，星海自己回顾时，认为这些作品"连作风也未确定，只不过是有印象派的作风和带上中国的风味罢了"③。这时，他还处在习作和摸索的阶段。

1935 年春，星海在作曲班毕业。但那一年他的老师杜卡斯先生逝世了。星海感到不能再继续学习和研究了，加上这时祖国的情势危急，星海急于回来投入挽救祖国命运的斗争。因此，他于同年初夏，途经英国、香港，返回祖国。

三、在抗日救亡歌咏运动中前进
（1935 至 1938）

祖国等待着星海的是火热的抗日救亡运动。

星海回国后，在上海找到了一别七年的母亲。由于找不到职业，只得先收几个学小提琴的学生，算是暂时解决生活问题。于是，他奔波于上海的音乐界，急

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 5 页。

② 同上，第 6 页。

③ 同上，第 11 页。

切希望早日为祖国的音乐事业服务。但是一开始，就碰了钉子。星海回国前，巴黎音乐院的教授，曾把他介绍给上海工部局乐队的指挥（也曾是巴黎音乐院的学生），当时筹备了一场音乐会，请星海指挥。但是乐队中意大利籍的法西斯分子，不愿让半殖民地国家的音乐家指挥。后来，却请了一个路过上海的日本音乐家（也毕业于巴黎音乐院，但成绩远不如星海）来指挥。帝国主义者对被侵略国家的卑视和污辱，深深地刺激了星海。他抛弃了从这方面找出路的幻想，决心献身于争取祖国和人民解放的斗争。不久，他写成了回国后的第一个作品《运动会歌》（又名《工人运动会歌》），第一次用音乐发出了"争取中国的自由独立"的吼声。当"一二·九"运动的巨浪涌到上海时，许多青年学生，纷纷要求星海为他们的街头宣传和示威游行写歌曲。于是，星海接连写出了《我们要抵抗》《战歌》《救国军歌》，唱出了"枪口对外，齐步前进"的全国人民的心声，雄壮的歌声迅速传遍各地。这些歌曲由百代公司录制成唱片，打破了其他唱片的销售记录。老板为了赚钱，聘请了星海。他原以为可以乘此机会更多地发表一些救亡歌曲。但很快，反动当局没收和销毁了《战歌》等唱片和底片，老板害怕了，放弃了录制救亡歌曲，想要星海去做一些生意眼的事，星海就只好辞职不干了。

失业后，生活又陷于穷困。但星海不管这些，而是更热心地致力于救亡歌曲的写作，并开始着手写《民族解放交响乐》，又应当时救亡歌咏工作者的要求，义务为他们教作曲、指挥，自己也常常到各界歌咏团体去教唱。由于星海在音乐界的影响日益增长，不久，新华影片公司聘请他负责音乐工作，他得以通过电影插曲的形式继续从事抗日救亡和反封建、反阶级压迫的宣传。他先后写了《拉犁歌》《搬夫曲》《黄河之恋》《热血》《夜半歌声》《茫茫的西伯利亚》《莫提起》《青年进行曲》等作品，并通过舞台银幕，很快传播开来。

但是，由于国民党反动政府对救亡运动的破坏和压制，星海并不能充分地表达自己的战斗激情。正如他后来所说：当时这些作品，"多是弯弯曲曲地说出心里话"，"只能寄怒号于悲鸣"①。更可恶的是，后来新华影片公司的老板为了投机赚钱，专拍古装片，竟要星海弄《新毛毛雨》之类的东西。他们以为用150的月薪，就能收买星海的全部创作意志。但是星海"宁可挨穷，宁可分文不计的为社会服务"②，他又辞职不干了，却热心地为上海进步文化界的戏剧演出写了

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第10页。

② 同上，第10页。

《炭夫曲》《打江山》《没有祖国的孩子》《旱灾歌》，话剧《日出》的插曲，《大雷雨》的全部配乐和插曲，以及《鲁迅追悼歌》等，不要一个钱的报酬。

通过这一阶段的奋斗，星海对当时文艺界的状况有了进一步的了解。他接触了许多真心实意为祖国的解放事业服务的埋头苦干的人，也看到了一些只顾出风头或表面热心、背后压人的人物；他的作品受到许多爱国同胞真诚的鼓励和批评，也遭到反动势力的检查、限制和排斥，还受到一些标榜“为艺术而艺术”的人物的讥笑和轻视。正是从这种尖锐复杂的斗争环境中，星海认清了什么是音乐的正确方向。他说：“我是一个有良心的音乐工作者，我第一要写出祖国的危难，把我的歌曲传播给全中国和全人类，提醒他们去反封建、反侵略、反帝国主义，尤其是日本帝国主义。我相信这些工作不会是没有意义的。”① 遵循这个为拯救祖国的危难和反帝反封建的方向，星海更加注意接近工农民众。他曾到工人歌咏队、大场乡下和山海工学团等处教唱。他十分喜悦地写道：“我喜欢接近学生，尤其喜欢接近工人农民。……我从他们的喜怒里，尤其劳动的呼喊抗争里吸收新的力量到我的作品里来。……尤其觉得高兴的，是我的作品那时已找到了一条路，吸收被压迫人们的感情。对于如何用我的力量挽救祖国的危亡的问题，是有把握了。我感觉我的作品已前进了一步，它和实际斗争初步的联系起来了。”② 星海找到的这条路，就是聂耳开始的第一批革命音乐家们所走的人民大众反帝反封建的中国新音乐大路。

1937 年“七七”事变，宣告了全面抗战的爆发。星海立即写了《保卫芦沟桥》，发出了“敌人从哪里来，把它打回哪里去”的吼声。“八一三”日寇的铁蹄又践踏到上海。星海毅然参加了“救亡演剧二队”，离开上海，奔赴各地，传播抗日救亡的火种。星海又一次离开了自己的母亲。他在 1937 年 12 月 31 日给母亲的一封信中写道：“我并不是忘记了你伟大的慈爱和过去三十多年的虔养和飘零生活，我更不是忍心地来抛弃你走去千百万里的长程。可是我明了我自己的责任，明了中华民族自由、独立解放的急切。我是一个音乐工作者，我愿意担起音乐在抗战中伟大的任务，希望着把宏亮的歌声震动那被压迫的民族，慰藉那负伤的英勇战士，团结起那一切苦难的人们。”③ 星海把自己对母亲的深厚感情，

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 146—147 页。

② 同上，第 11 页。

③ 同上，第 170 页。

融合到了对祖国和人民的无限热爱之中。

星海与同志们沿沪宁、陇海线，在各地城镇、乡村宣传抗战。他一面勤奋地创作，一面热情地教唱，还帮助各地组织歌咏团体。他每天步行很多路，常常随手拣起什么柴棒之类的就指挥大家唱起来，所到之处，迅速出现了抗战歌咏的热潮。沿途，他还多次深入到工人、农民和士兵中去。1937 年冬，他曾到湖北汉冶萍煤铁矿场，下到矿井底层，观察工人们的工作和生活。他目睹了矿工“全身脱得精光，天一亮就下去，晚上才出井。整天看不见太阳，井底空气恶劣，灯光不亮”①，他“感觉到两个阶级的分别，尤其资本家对工人的压迫”，但他“相信工人们总有一天能抬头向上的！只要整个世界改革！”② 他同工人们谈话，并教他们唱歌，在那里写下了《起重匠》歌。这一阶段更加广泛深入的接近工农民众，对于星海的思想和创作影响很大。

1937 年 10 月，星海来到武汉。当时，武汉地区的抗日救亡运动，在周恩来副主席的直接关怀领导下，形势很好。1938 年春，星海受聘担任国共合作的军委政治部第三厅抗战音乐工作的负责人，同张曙一起，投入了发动抗战歌咏热潮的紧张战斗。这期间，星海和同志们一起，有机会多次聆听周副主席宣讲我们党的抗日民族统一战线的方针、政策，他开始直接受到党的关怀和教育。他自己说，这是他“工作最兴奋”的时期。他每天工作十几个小时，与同志们一起，发动组织了一百多个抗战歌咏团体，热心地对各团体进行辅导，常常到武汉附近的农村、工矿中去宣传、演出。他拥护并贯彻党的抗日民族统一战线的政策，在党的领导下，由他提议发起组织了“中华全国歌咏协会”。在三厅组织的“抗战宣传周”等大规模的群众集会中，星海和张曙一起，发挥了群众歌咏组织工作的巨大才能和干劲。武汉三镇，黄鹤楼前，长江水面数百条木船，数十万民众高举火把，通宵达旦地高唱抗战歌曲，这就是由星海等人具体发动组织的“抗战歌咏火炬大游行”的壮观情景。在这场影响深远的抗战歌咏热潮中，星海的功绩是不可磨灭的。

正是在这波澜壮阔的抗战歌咏热潮中，星海的抗战歌曲创作获得很大成果。这期间，他写了《祖国的孩子们》《做棉衣》《游击军》《流亡对口唱》《江南三月》《到敌人后方去》《在太行山上》《赞美新中国》《胜利的开始》等等，不下

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 11 页。

② 同上，第 46 页。

100 多首。他自己说：“我的作风渐渐走向更大众化、更民族化和艺术化了。”[①]

星海在抗战音乐方面起着越来越大的作用，他在新音乐的道路上越来越坚定地前进。1938 年 7 月 17 日，为纪念聂耳逝世三周年，他在武汉《新华日报》上发表了《聂耳，中国新兴音乐的创造者》一文，表达了他决心学习聂耳的榜样、沿着“中国新兴音乐的大路”前进的信念。同时，他对阻碍抗战音乐发展的国民党反动派，也看得越来越清楚了。1938 年下半年，武汉失陷前后，蒋介石消极抗战、积极反共的面目暴露得越来越清楚，他们对抗战群众运动加紧限制和破坏。聂耳、星海等人的歌曲被查禁，星海参加建立的几十个歌咏团体被解散，自己也被反动派视为“危险分子”，遭到特务的盯梢。他在三厅的工作受到种种限制和刁难，无法进行下去。他渐渐感到无事可做，一种苦闷的感觉愈升愈高，因而迫切地寻找着可以真正尽力做抗战音乐工作的地方。他阅读过《抗战中的陕北》的文章，从中了解到革命圣地延安的情况，曾经感慨地在日记中写道：“中国现在是成了两个世界，一个是向着堕落处下沉，而另一个就是向着光明的有希望的上进。延安就是新中国的发扬地”[②]。当三厅的工作日益困难时，星海便想到了延安。正在这时，延安鲁迅艺术学院的师生联名写信聘请星海去任教。延安在召唤他！他在一封信中写道：“我想到不久要到陕北的时候，那边给我们多少伟大的前途和希望！”[③] 抱着这种热切的希望，星海于 1938 年 10 月下旬，在周恩来副主席的亲自安排下，踏上了奔赴延安的光明之路。

四、在革命圣地的阳光下成长
(1938 至 1940)

1938 年 11 月 3 日，星海到达延安。延安的山水，延安的人民，延安的政治空气，都使他感到非常亲切。他很快就习惯了吃小米、住窑洞的生活，与同志们一起，参加开荒种地。在毛主席党中央的直接关怀和培育下，星海开始了一生战斗中最光辉的时期。

党委派星海任鲁艺音乐系的教学工作。当时，鲁艺是全延安和整个解放区文

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》(一)，北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 150 页。

② 同上，第 55 页。

③ 同上，第 177 页。

艺干部最集中的地方，也是在全国抗战文艺运动中起中心和指导作用之所在，鲁艺音乐系担负着培养抗战音乐干部和建设新音乐的重任。星海对党的工作一丝不苟。对于音乐系教学设备的简陋和物质生活的艰苦，他毫不介意，而且以自己创造性的工作，与同学们一起努力克服困难。他担任音乐理论、音乐史、作曲、指挥等课程，在讲授中从当时抗战音乐和边区的实际出发，不拘泥于旧有的框框。他也很在意教育同学们，要坚持从实际斗争的需要出发，来从事创作和其他音乐活动。据李焕之回忆：有一次他准备写一首五重奏，当他把创作意图告诉星海时，星海很高兴地鼓励他快点写出来，但当得知五重奏用的是长笛、小提琴、中提琴、大提琴和钢琴，而这些乐器除了小提琴以外，当时延安都没有，星海说："应该用目前能找到的乐器来写才好。"① 这是多么实际又是多么深刻的教诲啊！而星海自己正是这样身体力行的。同时，星海又十分注意发挥同学们的创造力，鼓励青年的创作积极性，只要作品写得还可以，他就亲自交付油印，介绍出去。有时还用学生的作品作为讲课的例子，大大鼓舞了同学们的创作热情。他废寝忘食地工作，与同学谈话而忘了吃饭是常事，他总是说："多花费些时间帮助同学们，比自己多吃点饭要好得多。"② 有时星海甚至忍着病痛，热心地辅导同学，自己不能写，就让同学们边听边记。1939 年 5 月，党委派他担任鲁艺音乐系主任，他更是不遗余力地工作着。他是忠诚于党的教育事业的优秀革命音乐教育家，他为培养抗战音乐干部、建设新音乐的队伍做出了巨大的贡献。

延安是一所革命的大学校。延安热烈的学习空气，给了星海很深的影响。他在《我学习音乐的经过》一文中，叙述自己在延安学习浪潮的推动下，开始学习马列主义理论的情形。他说："我也学习理论，最初只限于音乐有关的东西，后来知道了这还不行，我就也来一个学习社会科学的计划。……慢慢发生了兴趣，我竟发现音乐上许多的问题过去不能解决的，在社会科学的理论上竟得到解答。"③ 马列主义的理论，使星海懂得了为什么无产阶级最大公无私，最富于革命的彻底性，认识到无产阶级具有"消灭人吃人的制度来救出自己，因而也救出所有的人"的"最高尚的"理想，从而解答了过去他一直未能找到满意答案的"为什么工农的呼声有力，情感健康"的问题。同时，也认清了"剥削人压迫人

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 291 页。

② 同上，第 258 页。

③ 同上，第 16 页。

的集团的音乐之所以日趋没落，和充满颓废感伤靡靡之音，正象征着他们不行了"①。对于"音乐与抗战"、"音乐与人类解放"等问题，他从马列主义理论和毛主席党中央的指示中，得到了新的明确的认识。从此以后，星海更是自觉地、如饥似渴地坚持学习马列主义，并努力用马列主义理论来指导自己的音乐实践。在延安，他发表了《论中国音乐的民族形式》《民歌与中国新兴音乐》等论文，编写了《民歌研究》等教材，在以马列主义毛泽东思想为指导，进行音乐理论研究方面，做出了重要的贡献。他还陆续创作了《一二·九纪念歌》《反攻》《识字种地》《三八妇女节歌》，以及歌剧《军民进行曲》和《生产大合唱》等，都力图按照新的认识和体验，运用民族民间音调，创造出新的音乐风格。特别是《生产大合唱》，这是星海到延安初期创作的表现解放区新生活的第一个成功的作品。从中可以看到，经过学习马列和解放战斗生活的锻炼，他的创作出现了新的面貌。

革命队伍中批评与自我批评的优良作风，对星海思想的提高，有很大促进作用，在创作上也是如此。如：《生产大合唱》在延安演出后，边区文委和音协为了总结这次成绩，专门在鲁艺召集了一次座谈会，会上许多同志谈了感想和意见，在肯定这部作品获得了巨大成功的同时，也对不足之处（如：第一场采用原《拉犁歌》曲调，过于郁抑沉闷等），提出了批评。星海很重视这种批评，他认为这种批评对自己很有帮助，"使我看见我的作品的个性，是进步还是退步"。他常以这种批评作参考，修改自己的作品。他特别说道："还有一种批评，给我的益处较大。那就是负责当局（按：指党中央）的关于方向的指出。譬如他们所主张的'文化抗战'那关于音乐上民族、民主、大众化、科学化的方向。给予我对新音乐建设的研究和实行问题上有很多的启示。"②

延安的生活，使星海的创作激情更加焕发。随着抗战的深入，群众歌咏水平的不断提高对音乐创作提出的新要求，星海开始致力于大型作品的写作。1939年春，星海接受当时来到延安的"抗敌演剧二队"的要求，与光未然合作，酝酿创作新作品。当星海听了光未然的歌词《黄河吟》的朗诵后，自己当年在中原腹地见到黄河奔腾咆哮、船夫勇猛搏斗的情景展现在眼前，如今，他仿佛又看见黄河边华北战场上八路军和游击健儿奋勇杀敌的身影，长期孕育在心中的乐思骤然

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第16—17页。

② 同上，第16页。

爆发，他一把将歌词抓在手里，兴奋地说："我有把握把它写好!"立刻回到所住的窑洞里，投入了日以继夜的写作。光未然回忆道：星海的"工作毅力是惊人的，一开始写作就不愿休息。偶尔斜躺在小床上抱头沉吟一下，忽地又起来振笔直书下去。他的头脑里仿佛有无尽的乐语的泉源，刷刷地迸流出来，就使他经常处在一种兴奋的无法自抑的精神状态中"①。从1939年3月26日到31日，不到一个星期的时间，就完成了全部创作，这就是具有历史意义的不朽之作《黄河大合唱》。这部作品在延安一演出，立即产生了巨大的影响。特别是这一年的5月1日，在鲁艺成立一周年的晚会上，演出了《黄河大合唱》，毛主席和党中央领导同志亲自出席，演出结束时，毛主席跳起来，高兴地连声说"好!"星海在这一天的日记上写着："我永不忘记今天晚上的情形。"② 这确实是在我国音乐发展史上和星海的创作史上具有重要意义的日子。

在革命熔炉的锻炼下，在党和毛主席的直接关怀培育下，星海成长起来了，1939年6月14日，星海光荣地加入了中国共产党。他在日记上写道：这是"生命上最光荣的一天。我希望能改变我的思想和人生观，去为无产阶级的音乐来奋斗!"③ 在申请入党的自传里，他向党宣誓："把自己贡献给党!""不顾一切，为党努力!"④

星海实践着自己的誓言，更加努力地为党工作。这时，他又创作了《九一八大合唱》《牺盟大合唱》，以及《打倒汪精卫》等许多歌曲。

1940年1月，在延安举行了陕甘宁边区文协代表大会，毛主席作了《新民主主义论》的报告。星海代表边区音协，作了《边区的音乐运动》的报告，总结了抗战以来陕甘宁边区的音乐运动。据其日记记载，报告中他还讲了对音乐工作者的三点要求：

1. 一个音乐工作者要为他终身的音乐事业革命，音乐工作奋斗到底，直到他离开世界。

2. 一个音乐工作者，一定要有远大的眼光，伟大魄力，永远望着远大的前途。

3. 一个音乐工作者，一定和民众结合在一起，为民众、为伟大的中华民族

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第278页。

② 同上，第123页。

③ 同上，第131—132页。

④ 同上，第232—239页。

不懈的奋斗。[①]

这也可以说是星海对党所表达的决心。

星海对党和毛主席无限热爱，那凝聚着他多年心血的《民族解放交响乐》(1935 年开始动笔，在延安时继续写作，1940 年在苏联完稿)，表达了他的这种崇高感情，作品前面写着："此作献给伟大的中国共产党中央委员会和光荣的领袖毛泽东同志。"在《创作札记》中，他满怀激情地写道："这作品是我恳切地贡献给伟大的毛泽东同志的，他是我最崇拜的一位真正民族的救星，他的道路是正确的，只有这样才可以拯救中国，拯救整个民族的危亡。"[②]

五、战斗到生命的最后一息
(1940 至 1945)

1940 年 5 月，党中央委托冼星海去苏联完成一项重要任务[③]。临行前，毛主席亲切接见了星海，使他受到很大鼓舞。赴苏途中，由于国民党反动当局的封锁，星海在西安呆了很长时间。此期间，他创作了《满洲囚徒进行曲》等作品，还写了《古诗别情》以表达自己即将离别祖国之情，并计划写新的交响乐和交响诗等。在繁忙的工作中，他始终抓紧政治的学习，关心着当时的抗战和国际斗争的形势。他在此期间写到延安的信中，几乎每一次都要谈到学习马列主义的事，他写道："假如你不弄通马列主义，你的艺术造就是有限的。"[④] 他在写给鲁艺音乐系同学们的信中，计划着要出一本《鲁艺音乐系音乐理论文集》，并开列了 50 个论文题目，其中有"政治与音乐的关系"、"论工农音乐"、"新音乐阶级性"、"马列主义观点的音乐是怎样解释的"、"中国音乐的前途及发展的方向"等，希望同学们"尽量地选择，愈多愈善"[⑤]。从中可以看出星海力图运用马列主义的

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》(二)，北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 144—145 页。

② 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》(一)，北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 162—165 页。

③ 据《中国狂想曲》(中华全国音乐工作者协会编，北京：人民出版社，1951 年 6 版)谱后《编者的话》称："作者在 1943 年为一部关于抗战的电影作曲配音工作束后，即启程返国。"星海去苏联的任务当即为此。

④ 同①，第 184 页。

⑤ 同①，第 222—224 页。

理论来解决中国音乐发展问题的苦心。

星海处处以无产阶级先锋战士的标准，严格要求自己，遵守党的纪律，忠诚党的事业。在西安时，有人从四川打电报，以180元的代价，聘请星海去当教师，遭到星海的坚决拒绝。他在一封信中谈到此事，说："我不是用钱买得动的，……艺术家有他自己的人格，也有阶级性和党派性的。我是不容易被人动摇的，……假使我们了解我们的目标和路线，我们永远是快乐的，我们要时刻站在民众面前，替民众谋利益的。"① 这件事体现了星海鲜明和坚定的无产阶级立场。1940年底，星海到达莫斯科。在苏联期间，他先是完成了在西安起稿的第一组曲《后方》。没多久，1941年6月22日，德国法西斯对苏联发动了侵略，在斯大林同志领导下，苏联人民奋起进行了神圣的卫国战争。星海立即以国际主义战士的姿态，投入了反法西斯斗争，他开始写作。第二交响乐《神圣之战》，用音乐"去反对世界的罪人，战争的挑拨者"②。

星海完成了党中央交给的任务后，取道外蒙古回国。但是由于国民党反动派的封锁阻拦，而未能回到祖国。他不得不滞留在乌兰巴托，以"孔宇"的化名，在当地的"中国工人俱乐部"担任音乐组的工作。战争的动乱，与组织失去联系的处境以及贫病交加等艰难，都没有使星海停止过学习和工作。此期间，他运用蒙古民族音调，写成了第二组曲《牧马词》和第三组曲《敕勒歌》（曾用《乌兰巴托一天》为题）的钢琴谱。据当时与星海同住一室的俱乐部成员回忆：星海还谱写了《中工俱乐部歌》《志愿军之歌》等作品，并亲自指挥演出了《黄河大合唱》。他的工作精神和音乐作品，给当地中国工人和外蒙音乐界留下了深刻的印象。③

由于无法回国，星海于1942年1月又折回苏联，到了哈萨克加盟共和国首府阿拉木图。由于当地驻有国民党中国的领事馆，为了避免意外的麻烦，他用了"黄训"的化名（此名字也有纪念他母亲的意义）。由于长期的劳瘁，他的身体已现出许多严重的病象，但他毫不在意，他完成了第二交响乐，又创作了第四组曲《满江红》，将旧作配器写成音画《中国生活》。1943年底，他又到塔什干，

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第203页。

② 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第117页。

③ 据王荣：《回忆冼星海同志在乌兰巴托》，此书面材料1973年5月10日在乌兰巴托写成，但这个材料曾被"四人帮"无理扣压，现根据翻印件转述。

曾与当时迁到该地的列宁格勒音乐院有接触，在那里把旧作集成为《中国舞曲三首》。他时刻思念着战斗中的祖国，向往着胜利的前途。正如在《满江红》手稿第三乐章末尾所写的那样，这些作品“是多少有点遥念祖国的意义”。

1944 年 1 月，星海又前往哈萨克共和国的库斯坦那伊城，协助当地成立了“音乐馆”，并先后创作了歌曲集《诗歌十首》《哈萨克歌曲集》《哈萨克女声三部合唱曲》，以及包括《郭治尔——比戴》《哈萨克进行曲》和《嗄什克——然尔》等的《哈萨克器乐独奏曲》等；还写了歌颂哈萨克民族英雄的交响诗《阿曼盖尔德》，并亲自参加演奏，受到当地人民的热烈欢迎和高度赞扬。此外，在 1944 年 10 月，又写成《三首哈萨克舞曲》，运用哈萨克民间曲调和乐器演奏形式写成《两首哈萨克丘依》。同年年底，他又谱成了蕴含着对祖国无限热爱和怀念之情的歌集《古诗十首》，这时星海已身患重病了。

1945 年在斯大林同志的亲切关照下，病重的星海被送进莫斯科克里姆林宫医院。经过检查，发现他的病情已十分严重，不仅有肺结核，而且还有肝肿、腹膜炎、心脏病，每天要抽出好几立升的腹水。但星海在精神上并没有被病魔所战败，他忍受着巨大的病痛，写下了最后的作品《中国狂想曲》。在生命垂危的时刻，他深深地思念着祖国和人民，他说：“中国人民的斗争教育了我很多。这个斗争是我的第二音乐院。”他对未来充满了信心，他说：“我还想再活三十年，为了我的音乐能表现出中国人民所应当做的一切。”① 可是，病魔终于夺走了这个战斗到最后一息的战士的生命，1945 年 10 月 30 日夜 12 时，冼星海停止了呼吸。

冼星海，这位优秀的共产主义和国际主义战士，实践了自己的誓言：“不顾一切，为党努力！”我们伟大的领袖和导师毛主席为冼星海的逝世亲笔题词：“为人民的音乐家冼星海同志致哀！”

“人民的音乐家！”这是对冼星海的最崇高的评价。

（生平部分完）

1984 年 5 月 2 日稿

（原载《广州音乐学院学报》1984 年第 3 期）

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 314—315 页。

形象化音乐艺术的杰作

——评《黄河大合唱》兼论冼星海的创作道路（之二）

周　畅

人民音乐家冼星海的代表作《黄河大合唱》，凝聚着丰富的和非常宝贵的经验。

我在《音乐作品革命化民族化群众化的光辉典范——评〈黄河大合唱〉兼论冼星海的创作道路》（载《音乐论丛》1979 年第 2 辑）这篇论文中，着重探讨了《黄河大合唱》音乐创作在革命化民族化群众化方面的经验和成就。本文是《评〈黄河大合唱〉兼论冼星海的创作道路》第二篇论文，着重探讨《黄河大合唱》音乐创作在形象化方面的经验和成就。

一、对《黄河大合唱》音乐创作形象化的总认识

《黄河大合唱》音乐创作的形象化，是和革命化民族化群众化紧密联系在一起的。它们是《黄河大合唱》的两大艺术品质，或叫两大艺术成就。《黄河大合唱》是这两大艺术品质——两大艺术成就的结晶。因此，《黄河大合唱》音乐创作的形象化，不仅是一个艺术方法的问题，而且是与冼星海的创作道路密切相关的。

《黄河大合唱》音乐创作形象化的最大特色，在于它的音乐形象充满着时代斗争的生活气息，饱含着时代的战斗精神。它以黄河象征着中华民族，表现我们民族的苦难和斗争，表现丰富的生活形象和感情。非凡的雄伟性是它的音乐形象最显著的特征。

《黄河大合唱》音乐创作形象化另一个重要特色，在于它的音乐形象罕见的鲜明性。整部大合唱，是一部民族斗争的宏伟画卷，每一支曲，都是一幅音乐图

画。作曲家从大处着眼，用广阔的生活视野和无产阶级战士的伟大气魄，把握好黄河总的形象和性格特征，以及每一曲的基本形象和基本感情；又从小处着手，用丰富的细致的艺术手法，把形象刻画得栩栩如生。

《黄河大合唱》音乐创作形象化，和声、复调、声部写作、配器，都起了重要的作用。然而，其最了不起的创造，在于它的生动多变的节奏和丰富多彩的旋律。大文豪郭沫若在《黄河》序中曾敏锐地指出："《黄河大合唱》是抗战中所产生的最成功的一个新型歌曲。音节的雄壮而多变化，使原有富于情感的辞句，就像风景中的浪涛一样，震撼人心。"

二、音乐形象的具体研究

《黄河船夫曲》，冼星海自己说过："你如果静心去听，可以发现一幅图画，像几十个船夫划船，面上充满战斗的力量。"我想补充几句：这幅图画是那样的鲜明，你不必特别静心去听就可以发现，这幅图画是那样有声有色，充满活力，比我们欣赏一幅油彩画，心情激动多了。

这不是一幅工笔画，而主要是用刚健的笔法大刀阔斧地勾画出险要的环境和船夫们的英雄本色。

当年和光未然同志一起在陕西宜川壶口下游的圪针滩险渡黄河的演剧三队的同志们，给星海提供了这次渡河时听到的船工号子的动机音型，主要的有如下这些：

谱例 1



这是船工们与惊涛骇浪搏斗时的呼声，充满力量，节奏很生动，但只有两个音，是自然形态的东西。星海把它当作极其宝贵的音乐种子，以船工的战斗生活为土壤，用自己的作曲才华和丰富的想象力把它浇灌，培育出一株在风暴中英姿招展的音乐之花，构成一幅惊天动地的音乐图画。

笔法之一，是在这短小动机的下方属音上，产生一个对答动机，构成一个完整的呼应句：

谱例 2



从作曲技术上来说，这很简单，在 Do Re Do 的下方加一个 Sol La Sol，谁人不会？作曲的根本学问在于表现生活。从表现生活的角度来说，对答、呼应的形式，正是船工们劳动斗争的一种典型的歌唱形式。这个呼应句写得很好，它是紧张、紧凑的，它们相隔四度，是主音到属音的进行，因而又是沉着有力的，它很好地表现了船夫同心合力与波涛作斗争的战斗姿态。这个呼应句使整首船夫曲获得一个很好的主题，使整支歌立于不败之地。

笔法之二，是将这敏捷的短小动机与不协和长音并置起来，或者与属功能的和弦长音互相交替，使用动荡的快$\frac{3}{4}$拍子，与上述采用紧凑的$\frac{2}{4}$拍子的主题乐段五次互相穿插，不断推动着运动的进行，形象地表现了船夫们拼着性命和惊涛骇浪搏战的情景。

笔法之三，是将这动机扩展为完整的乐句，用声部对比和重复乐句的形式，由女高音与男高音用 Do Re 两个高音和紧密的节奏，唱出“不怕那千丈波涛高如山”，具有很大的尖锐性，形象地表现了船夫们在激流中勇进。又用模进加反向进行的办法产生新的对应重复句，表现“团结一心冲上前”，很有力：

谱例 3





笔法之四，是由船夫号子伸展出开放性的旋律，像异峰突起，雄鹰腾空，十分威武。星海极善于使用一种“强调法”，将某句歌词反复强调，不使人感到累赘，而能加强其思想感情的表现，渲染其气氛和形象：

谱例 4



以上都是大笔法、重笔法。但《黄河船夫曲》亦有细笔法、轻笔法，那就是在朗朗的笑声之后，竖琴和弦乐奏出仍然是由主题乐句变化出来的甘美的音调，前面紧张雄壮的$\frac{2}{4}$拍子和动荡的$\frac{3}{4}$拍子，一变而为平稳的慢$\frac{4}{4}$拍子，女高音声部柔和而舒展，其他三个声部多同音反复或级进，比较安祥，和声色调比较明朗，船夫们“看见了河岸，登上了河岸”（象征着抗日战争能达到胜利的彼岸）、“充满着愉快、希望和光明”（星海语），我们仿佛看到了船夫们安祥的神态，愉快的笑容和闪闪发亮的眼光：

谱例 5



如果说，船夫号子主题是根和干，各段变化是枝和叶，那么，这段灿美的抒情慢板，则是花和果了。各段是“动”的，这抒情慢板是“静”的，动、静相得益彰，展示劳动人民广阔而优美的内心世界。这首表现劳动人民伟大斗争的狂飚曲，虽不能说是十分完美，但应该说是一种可贵的历史创造了。

《黄河颂》又是一幅音乐图画。

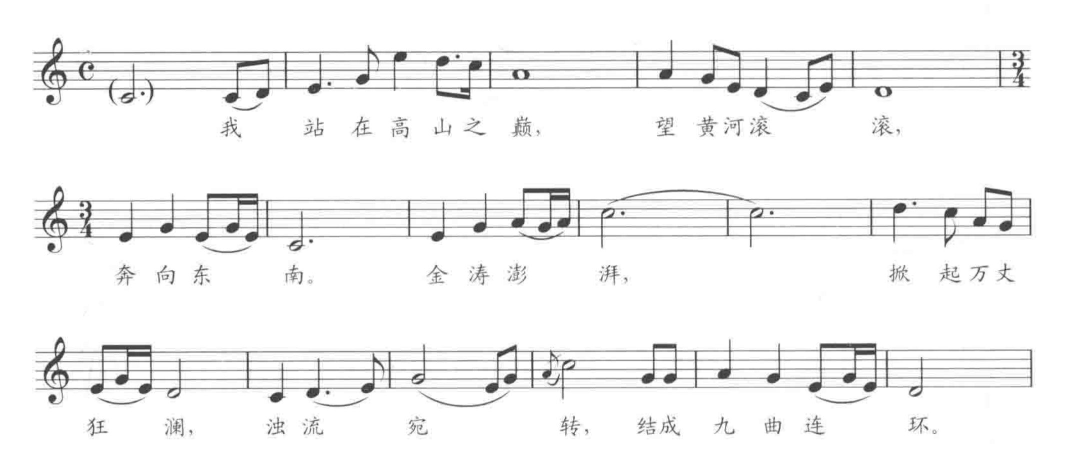
我们时代的歌手，站在高山之巅，望着九曲连环的黄河，触景生情，歌颂黄河英雄的体魄，歌颂黄河的伟大坚强，歌声中充满着奔放的热情，伴奏中可以听出黄河奔流的力量，音乐形象非常鲜明。

星海写歌是个快手，《黄河大合唱》全部旋律，六天之内写完了。比较起来，《黄河颂》遇到的困难多一些。这首充满时代感情的颂歌，完全是一种新的创造。星海三易其稿，第四稿才获成功。当时他曾对别人说：“……就是这首《黄河颂》太难写了，我谱出了三个，但一个也不能令我满意。今天我又写了一整天的《黄河颂》，到现在还没有完成。一看到‘颂’字，马上就联想起宗教的弥撒曲。我在努力摆脱宗教颂歌的影响，我一定要创一种既有中国民族新风格特点，又能表现新的时代情感的颂歌旋律。……昆曲是有些旋律带点颂歌味道的，但不能表现出黄河的伟大战斗气概。”他反复从大处着眼，又从小处着手，以期创作出热情奔放的颂歌旋律，塑造好黄河的形象，表现好黄河的精神。

黄河是浩翰的，但又是宛转的，总的说来是壮丽的。这就要求旋律既有宽广开阔，又有宛转优美，总的说要壮美，以表现黄河的体态。黄河是伟大坚强的，

这就要求旋律既雄伟，又刚强，以表现黄河的性格、精神。又因我们受侵，正在反抗，故亦悲壮。河的体态和性格、精神（人格化的），都构成黄河的形象。体态中有性格、精神；性格、精神中有体态。大体说来，第一段则重于体态，景中有情；第二、三段则重于性格、精神，情中有景。总的说，情景交融，黄河雄伟的景象与时代的战斗的感情融为一体了。

谱例 6



这是第一段的引例。$\frac{4}{4}$拍子非常自然地转入$\frac{3}{4}$拍子，从表现“站在高山之巅”的豪壮，转入表现黄河之蜿蜒。这里几乎每一句都把旋律性很强的起伏音型与句末的延长音结合起来，很好地表现了万里黄河金涛滚滚的壮观。但它的音乐表现是很细致的，诸如“高山”之崛起，“滚滚”的回旋，“澎湃”之伸展，“掀起”之强力，“宛转”之逶迤，“狂澜”、“连环”之滔连，把黄河的丰姿，展现在我们的面前了。

《黄河颂》的第二段，转入$\frac{2}{4}$拍子，在弦乐表现黄河奔流的三度或二度荡漾着音型的背景上，富于激情的男中音，热情歌颂黄河的伟大坚强。《黄河颂》的歌唱性是很强的，总的说是属于咏叹调的类型，但于“你是伟大坚强”和“用你那英雄的体魄”两句，极自然地插入宣叙调，显得十分精神，特别刚强，接着推出一个高潮乐句，在我们面前仿佛出现了民族的万里屏障，气势何等雄伟！黄河巨人形象，塑造得何等鲜明！

谱例 7



《黄河颂》写到这里，气魄已相当大，要更上一层楼，魄力与技术稍差的人，是上不去了。星海以他豪迈的气概，再攀一峰。转入$\frac{4}{4}$拍子，气势更加宽广，旋律更加绚美。啊！黄河！你一泻万丈，浩浩荡荡，何等壮观！我们民族的伟大精神，将要在你的保育下发扬滋长，何等辉煌！《黄河颂》是诗意与乐意和谐统一、思想与艺术完美结合的佳作。

《黄河谣》《河边对口曲》《黄河怨》，都写我们民族的灾难，都写得很有特色而且形象化。我这里着重说一说《黄河怨》。

这又是一幅音乐图画。在一个凄风苦雨之夜，一位妇女，向着黄河哭诉愁和冤。这位妇女长得什么模样，音乐无法告诉你。然而，这含着眼泪唱出的悲歌，这悲惨缠绵的音调，清楚地表明她是被压迫被污辱的妇女的一个典型，加上环境的渲染——叫喊的狂风、躲闪的乌云、呜咽的黄河，谁人听不出这是一幅苦妇河边诉冤图呢？

《黄河怨》四个歌唱乐段，加上间奏是五段，我把它看作是一幕音乐悲剧中不断发展的几个感情狂澜。

第一个没有狂起来，但可叫感情的波澜。它似乎比较“平静”，但却是死前的平静，是叫你的心情无法平静的那种“平静”。

谱例 8

慢速





慢三拍子，下行趋势的级进的感叹音调，表情上若痴若呆，苦难迫人痴，它又包含着对压迫的反抗。这主题很美，很单纯，这妇女是何等的善良、无辜！这主题包含着极丰富的感情，是深刻的。它虽然不能使人看到她的外貌，但却能使人清楚地看到她的内心。音乐形象以神似取胜而不以形似见长。它能与你通心，在通心之中更深地感觉其形象。

第二段，便有点狂起来了。歌唱性的主题此时带上了适度的口语化色彩，如泣如诉。“苦”、“难”的声韵与感情色彩结合得很好。“鬼子啊”，改一段“黄河啊”的 Mi Fa Sol 为 Mi Sol Fa，停在清角长音上，带刺激性，是怨恨的音调。“宝贝啊，你死得这样惨”，是沉痛哀悼的音调，下行到本曲的最低音，仿佛使我们看到这位断肠妇女俯身要抚摸她死去的孩儿，这场面叫人好不伤心！

第三段，真正出现了感情的狂澜。$\frac{6}{4}$拍子，有的音拉得很宽，有的音又压得颇紧，戏剧性的动荡音调，狂风要把大地撕裂，乌云躲闪不忍睹人间惨景，黄河在呜咽，心头的剧痛使它汹涌澎湃。

第四段，乐队间奏，在情绪与景象上是第三段的扩充和发挥。法国号奏出灾难性的主题，锣敲着灾难性音响，小提琴奏出大起大伏的琶音，竖琴奏出动荡的乐音（此处依据 1975 年中央乐团演出录音，它根据冼星海修订谱乐队构思，但在具体乐器配置上有所调整），狂风在呼喊，乌云在翻滚，黄河动荡不安，浪花飞溅，一幕触目惊心的悲剧即将发生。

第五段，感情的狂澜达到顶点。这位妇人向着天边的丈夫呼喊，要他替她把这笔血债清还，最后一句 10 小节的高音长腔，“血债”的“债”字，在全曲最高音 Re 上拉长六拍，与第二段“宝贝啊，你死得这样惨”的“惨”字最低音 Re 相呼应，用两个八度的宽广音域，从最深沉发展到最激愤，有力地控诉了侵略者的罪行，强烈地表现了对侵略者的仇恨，塑造了一位含恨而死的妇女的艺术典型。她的悲惨的遭遇，燃烧起了千百万人心头复仇的怒火，要拿起刀枪替她讨还血债。这说明《黄河怨》具有强烈的艺术感染力，音乐形象的塑造是成功的。

《保卫黄河》是抗日战争中很有代表性的一支战歌。它集中地表现了群众战斗的情绪，深刻地表现了民众战斗的力量，生动地反映了伟大战场的战斗情景。它是革命化民族化群众化与形象化高度和谐统一的一首战歌。

我想讲一讲它的生动性、丰富性和深刻性。

抗日战争初期和中期，主要的是游击战。1938 年，星海在武汉连续写了《游击军》《到敌人后方去》《在太行山上》和在延安写了《反攻》等优秀的形象化的表现游击战争的歌曲，他在这方面积累了相当丰富的经验。星海在革命根据地，党领导的游击兵团、野战兵团，在黄河两岸星罗棋布，在敌后广泛而胜利地开展游击战争，这种现实使星海获得新的，更深的印象。他在生活感受的基础上，依据歌词提供的广阔战场的情景，以他高度的战斗热情和丰富的创作经验，写出了这首不朽的战歌。

他从大处着眼，统观全局，将活的现实化作活的音乐，将生活的形象变成音乐形象，整个画面是十分生动、鲜明的。

《保卫黄河》的音乐，整个说来是雄伟有力，雷厉风行。它的旋律的典型特征，是同音反复与号角般的主大三和弦为骨干音的活跃音型相结合，坚定之中深含着一种奔腾激荡的气势。它是雄伟的，但又是富于律动的，在律动之中显出雄伟；它是有力的，但又是富于弹性的，弹性之中显出活力。但统一之中包含着丰富的变化。

《保卫黄河》的歌词，基本上由若干对偶句组成，这是我们民族诗歌的重要特色之一。《保卫黄河》的旋律，也就有若干对偶性的重复句、模仿句、上下句，充满了民族的美感。它和歌词在形式上、情绪上、特别在形象上，配合得真好！

让我们来逐句研究它的旋律和节奏以及它的形象表现。

谱例 9



高主音起首，向下跳进，豪壮之中有激荡，节奏 X $\underline{X\ X}$ | X -，稳实之中有活跃，符合于风吼马叫、勇士赴战场的情绪和形象，气概不凡。

谱例 10



旋律总的说是上行跳进，是昂扬的，节奏奇数小节是切分，偶数小节是一拍一音，是有力的。符合黄河咆哮、战士怒吼的情绪和形象。

谱例 11



旋律上下级进回旋，节奏密而带附点，都是活泼而有精神，不表现山岗和青纱帐，而表现万山丛中和青纱帐里出没的健儿。

谱例 12



前几句每句两小节，到这里每句成 5 小节，节奏拉宽了，有宽有紧，前后宽，当中紧。前后宽，则符合“万山丛中”、“青纱帐里”的豪广；当中紧，而且大跳，则很能表现“抗日英雄”、“游击健儿”的勇敢敏捷。音乐就是这样，在疏密高低的矛盾中显其情趣。

谱例 13



这两句旋律，是从《黄河船夫曲》中的“再和那黄河波涛”以及本曲中“黄河在咆哮”变化来的，非常灵活，充满英武精神。偶数小节休止一拍，八分音符的高音 Do 和高音 Re 同音反复干脆有力，非常符合端枪挥刀的情绪和形象。

谱例 14



第一个句逗先是断开，后面几个句逗连成一气，音调不断向上扩展，表现一种自然化的情绪，仿佛是振臂举枪高呼，非常形象化。

《保卫黄河》的二部、三部轮唱，正如星海自己所说："听来非常有趣和雄伟，一起一伏，变化无穷。"轮唱，本是一种很简单的复调手法，许多轮唱也并不给人留下特别的印象，为什么《保卫黄河》的轮唱给人的印象那么深，取得了这样突出的艺术效果呢？我认为有如下几点：第一，这种轮唱，非常贴切和生动地表现了千军万马此起彼伏驰骋疆场的情景。任何艺术手法，不管它是简单是复杂，只要真正能够生动地表现生活，成功地塑造形象，就是好手法。第二，轮唱是一种群众性的合唱方法，《保卫黄河》这种战斗风格的轮唱，雄壮有力，清晰明了，这对于表现群众的战争，增加了真实感。第三，《保卫黄河》的曲调，很适合于轮唱。我们前面说过，同音反复与活跃的跳进相结合是它的曲调的典型特征，它的节奏大都疏密相间。那么，在轮唱时，一个声部坚定的同音反复时，另一个声部恰好唱跳动音型；一个声部节奏较疏宽时，另一个声部的节奏往往较周密。这符合于复调的对比与清晰的原则，符合于丰富地表现生活的原理。第四，《保卫黄河》的轮唱，还加上了"龙格龙格龙格龙"的装饰性乐句，增加了情趣和民族色彩。

乐队在战斗的气氛上给予相当的渲染和补充。

《保卫黄河》生动地表现了"战争史上的奇观，中华民族的壮举，惊天动地的伟业"，给广大的爱国军民以巨大的鼓舞，这样的作品，自然是深刻的了。

即便是很深刻的作品，也不是没有缺点的。世界上没有十全十美的艺术，也没有完美无缺的形象。《保卫黄河》的原版本和修订谱，都是在一个调性上头。这主要的是照顾当时群众的演唱。1975 年中央乐团的演出本，在三部轮唱之后，乐队转到下属 F 调，用雷厉风行、奔腾驰骋的交响，描写我军民英勇奋战的情景，而后合唱队又作二度转调♭E 大调，再次演唱一段"保卫黄河"，把伟大战场的情景表现得更加动人心魄，把战斗的情绪表现得更加振奋人心。我认为这种补充和发挥是好的。

《怒吼吧！黄河》是大合唱的终曲，主题思想高度概括，反映生活相当广阔，表达感情非常强烈，音乐形象极其鲜明。

这是一首多段的合唱曲，节奏多变，旋律多彩，合唱织体多样。

在这首出色的大合唱终曲中，感情表达和形象塑造的最重要的艺术手法是什么呢？就是我在分析《黄河船夫曲》时提到的“强调法”。《怒吼吧！黄河》中的每一段都使用了这种“强调法”，而由于每一段的节奏、旋律、合唱织体各不相同，这种手法也显得相当丰富。音乐是擅长表达感情的一门艺术，它允许你一再重复某句或某段歌词，用各种音乐手法淋离尽致地抒发感情。《怒吼吧！黄河》所要表达的感情是很强烈的，这就要求作曲家很好地使用“强调法”，这是内容决定形式。冼星海运用这种手法非常自然，发挥得非常充分，使得感情表达强烈深刻，音乐形象丰满壮阔，这是形式表现内容。

一开始，“怒吼吧！黄河”三次呼喊，以弱拍切分到强拍附点，是强有力的节奏，以大三和弦为主干音的号角般的主题，一次比一次扩展，第三次节奏拉宽，在“河”字上拉了八拍半的长音，展示了黄河怒涛千里的形象：

谱例 15



“掀起你的怒涛”这一段，远关系转调到 G 调，采用复调式的“强调法”，四个声部自由对位合唱，由男高音声部开始，其它声部每隔一拍出现，仿佛人们四面八方都在呼喊，要黄河掀起怒涛。在横的方面，注意到曲调的起伏和彼此相对的独立性，同时强调“掀”、“发”两个词，有一种怒涛激荡之势；在纵的方面，注意和声（加上乐队）的协调与变化，开始多用小三和弦与小七和弦，色调浑实，到“发出战斗的警号”则主要用主、属大三和弦，色调明朗。

“啊！五千年的民族，苦难真不少！铁蹄下的民众，苦痛受不了”这一段，采用主调与复调纵横结合的“强调法”，有时单独一个声部演唱，有时二、三、四个声部合唱。“啊！”这叹息的音调是那样深沉邃远，民族的苦难是那样久远深长。女低音唱出“五千年的民族，苦难真不少”的主调，令人想起《黄河怨》中前奏与间奏苦难的主题。男高音接唱“铁蹄下的民众”，是二度的变化答句，由于一再强调清角（Fa）和羽（La）长音，具有一种特殊的凄怆色彩和阔远的气息，而这样的曲调又由女低音、女高音依次再三地演唱着，用这种多声部的纵横交错的“强调法”，深切表现了难以忍受的苦难。

“但是，新中国已经破晓，……”一段混声四部合唱，“你听，你听，你听”，又是一种“强调法”，从深度来说，他要你真正听清；从广度来说，他要你听到松花江、黑龙江、珠江、扬子江都在呼号。这音乐充满着新时代的战斗的精神，排山倒海，雷霆万钧，用江河的怒吼奔腾，形象地表现了新时代民众伟大的力量。

末段的“强调法”，艺术效果尤其突出。“怒吼吧”六次呼喊，强拍切分的节奏推动着上行曲调不断扩展，直到推出一个排空的巨浪，然后五、六、七个声部，用统一的节奏，五次坚定地唱出“向着全世界劳动的人民，发出战斗的警号！”乐队中吹响了嘹亮的号角，壮严、雄伟、有力。

黄河以战斗者的姿态，像巨人般出现在世界的东方。

三、音乐形象与创作道路

音乐形象是生活形象音乐化的结晶。

由谁去音乐化呢？作曲家。

因此，音乐形象实际上是作曲家的生活体验、世界观、思想感情，作曲技巧的结晶。

“黄河”的音乐形象，与冼星海的创作道路血肉相联。

当冼星海凝神地听完光未然同志朗诵后，忽地站起来把歌词一把抓在手上，说：“我有把握把它写好！”

听过《黄河大合唱》的人，会觉得《黄河》难写；认真研究过《黄河》的人，更会觉得它难写。不说别的，就说它气魄大这一点，历史已经证明：不是很容易企及的。歌词给他提供了很好的条件，但也给他设置了许多难以跨越的难关，或者说，只有真正的克服了这些难关之后，歌词才算是给他提供了创作的条件。星海很喜欢《黄河》的歌词，说它“有伟大的气魄，有技巧热情和真实，尤其有光明的前途”。正因为歌词气魄大，难谱。但星海有充分的信心。他的生活体验、思想境界、创作经验和作曲才华，都给他提供了充分的根据，使他果断地说出一句很不容易说出来的话：“我有把握把它写好！”在场的人对星海都很了解，也很钦敬，所以“大家热烈鼓掌欢呼，我们的喜悦和感激是不可言喻了”①。

① 光未然：《冼星海同志回忆录》，见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 275 页。

然而，说实在的，当时在场的人，包括光未然同志在内，谁也没有料想到会写得这么好，“感到它的气势磅礴，比我们料想的要雄伟得多”①。

我在前面说过：《黄河大合唱》音乐创作形象化最大的特色，在于它的音乐形象充满着时代斗争的生活气息、饱和着时代的战斗精神、具有非凡的雄伟性和罕见的鲜明性。这些成就的取得，都与冼星海的创作道路密切相关。

冼星海自 1935 年从巴黎回到祖国，便投身到抗日救亡运动中去了。他以音乐为武器，去配合民族解放的伟大斗争。为大众创作，和大众结合，是他创作道路的基石。他在斗争的洪流里，看到了许多可歌可泣的人和事。特别是到了抗日根据地，亲眼看到人民的力量是怎样地充分组织起来，八路军和游击队兵团又是怎样地英勇作战。他对这种时代的斗争生活极其敏感，非常热情。观察、体验既丰，下笔有神，作品中便充满着时代斗争的生活气息，音乐形象具有罕见的鲜明性。

中国的抗日战争，是惊天动地的伟业。不但斗争本身具有正义性、进步性，而且因为有了以先进的科学的世界观为指导的中国共产党们领导，使它成为具有重大意义的革命事业，充满着时代的战斗精神。冼星海是一位热情的战士，他为我们民族的解放战斗了一生。他到延安学习了马列主义以后，体会到工人们“命定要做新世界的主人翁，把世界变成大同社会。这样他们的气魄是很大的，力量是深厚的——所有这一切就构成了劳动者的呼声的无限力量和情感的健康”。他把人民大众的和自己的强烈的时代战斗精神，倾注到《黄河大合唱》中去，使得音乐形象具有非凡的雄伟性。

生活气息、时代精神，还要用音乐手段把它表现出来，才能形成音乐形象。总的说来，冼星海从上海到武汉到延安的音乐创作，生活气息越来越浓、时代精神越来越强，艺术性越来越高，音乐形象越来越鲜明。

冼星海不但重视生活、重视思想，而且非常重视艺术。不重视艺术便没有真正的创作，也就谈不上创作道路。

冼星海在《创作札记》中谈到他在武汉时期比之上海时期创作上的进步时说：“我的作风渐渐走向更大众化、更民族化和艺术化了。”在写完《黄河大合唱》之后，在一次座谈会上，他甚至把“艺术化”也作为一个口号提出来，他说：“最后我还想提供一点作曲方面的问题，现在作曲家表现了三种不同的姿态：

① 光未然：《冼星海同志回忆录》，见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 275 页。

第一种，死硬地模仿着西洋音乐；第二种则顽固地固执着中国音乐作法；第三种是尽力想使中国音乐与西洋音乐作适当的结合。我非常赞成最后那一种，不过今天作曲家走上这途程还很少。在此我顺便提出三个口号，音乐应当是大众化、民族化、艺术化。只有能够朝着这方面干下去才能成功为中国很好的音乐。”既学中国音乐，又学西洋音乐，并且使它们作适当的结合，以表现中国的社会现实生活，创造中国的新的音乐，这便是冼星海关于“艺术化”的重要看法。冼星海是勤奋学习的一个典型。他尽一切机会学习中国音乐，尽一切条件研究西洋音乐，并且努力使它们很好地结合起来。《黄河大合唱》音乐形象之所以能放出异彩，与他这种正确的认识和实践分不开。

“黄河”巨人音乐形象的成功，是冼星海创作道路的胜利。

（原载《星海音乐学院学报》1984 年第 4 期）

时代的号手，大众的知心，民族的先觉

——从星海的音乐教育理想谈星海音乐学院肩负的重任

赵宋光

几十年前，在中国人民从封建势力的压榨和外族侵略的炮火下惊醒奋起苦斗求解放的年代，广东出了个冼星海，是广东人民的骄傲；几十年后的今天，在社会主义的祖国向现代化的目标和高度文明繁荣富强加速奔驰崛起腾飞的日子里，我院有幸以星海的名字命名，是我院的荣耀，是对我院全体成员的巨大激励。这预示了，聂耳、星海等革命前辈所开创的民族新音乐传统将得到继承发扬；这宣告了，星海建立中国新音乐与新型音乐教育的理想将在更充分的程度上，更新的水平上，更广的规模上得到实现。

在星海的音乐教育理想中，新型的音乐家应当是什么样的呢？是时代的号手，是大众的知心，是民族的先觉。这三个品质是互相交织彼此渗透的。人们常常可以在星海的同一篇论文里，乃至在文章的同一句话里，发现同时包含着这三方面的要求。这三者，在半个世纪前的历史环境中，有当时具体的特殊的表现形式。在半个世纪后的今天，随着中国社会历史运动的前进，时代的号手、大众的知心、民族的先觉三者就被赋予了当代崭新的更为丰满的内涵。因此，我们必须对本质上的共性和现象上的特异同时加以把握。

星海音乐学院所培养的音乐人才，应当是时代的号手，他应当具备敏锐而鲜明的历史使命感。他所从事的音乐，是传播这使命的号角，是执行这使命的武器。通过他毕生的音乐活动，创作也好，表演也好，教学也好，研究也好，为实现历史使命而献身。

在评价聂耳时，星海称聂耳是敏感的革命音乐家①、民族呼声的代表者②、

文作为献词于1985年12月2日在星海音乐学院命名庆典上宣读。

① 冼星海:《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989年。

② 冼星海:《聂耳，中国新兴音乐的创造者》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989年。

代表时代、代表我们民族发出反抗呼声的一个永远不灭的伟人。[1] 对于那个时代的历史使命，星海曾概括为：救起不振的中国，使她整个活泼和充满生气[2]、改造社会、团结民族[3]；唤醒民众、教育民众、组织民众[4]，发扬高度的民族自尊心、自信心，激发爱国热忱，提倡民族的优良传统，要求思想自由，鼓舞思想活泼及新的创造力。[5] 讲到音乐在实现历史使命过程中的作用时，星海指出：音乐应该根据它的特殊性发挥它的力量，[6] 以不屈不挠的歌声，争取民族独立自由的光明前途。[7] 聂耳负起了他的重大使命，在那黑暗的社会里用创作民歌的方法去改造当时社会，[8] 这种新兴的民族音乐，代表进步的人民，雄亮有生气的作风，代表着全民族工农的朴实、耐劳、刻苦的强大集体力量。[9]

总之，在振奋民族精神的努力中，音乐负有重要的历史使命，当时是这样，今天仍然是这样，但是由于斗争任务不同，情感激发的具体内容也不同，这是应当从理论上加以界定的，在抗日救亡的年代，民族的敌人是具体的，自救的行动是战场上的冲杀，激情的特征是怒吼、咆哮。在人民掌握政权以后，生产力的现代化改造成为民族自救的主要杠杆，造就千百万具有现代化组织觉悟和创造能力的新型劳动者成为振兴民族的主要途径，在这条道路上，阻挡我们前进的大敌是各种陈腐的习惯势力和心理素质。举例来说，无知、迷信、狭隘、偏见、懈怠、散漫、因循、自大、紊乱、草率、挥霍、污染、浮夸、作弊、欺诈、暴虐、颓丧、绝望……。30 年来的教训告诉我们，假如我们只会把斗争的锋芒指向具体的个人而不善于捕捉这类抽象的敌人并用科学方法消灭它们，不懂得按社会主义人道主义的原则把具体的个人和抽象的素质区分开来，实行治病救人，那么围歼民族大敌的斗争就会迷失方向而导致唐吉诃德式的悲惨结局，换句话说，在今天的社会历史条件下，民族自救的大量工作要通过系统化的教育工程来进行。在当

---

① 冼星海：《在抗战中纪念聂耳》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

② 冼星海：《普遍的音乐》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

③ 冼星海：《边区的音乐运动》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

④ 冼星海：《鲁艺第三期音乐系》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

⑤ 冼星海：《边区的音乐运动》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

⑥ 冼星海：《略论民歌研究》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

⑦ 冼星海：《边区的音乐运动》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

⑧ 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

⑨ 同上。

前进行的经济、科技、教育三大体制改革中，新型的教育体制开始成为经济建设依靠的支柱。因此，音乐在民族自救中的重要使命也主要是在国民教育领域中来完成。音乐在陶冶人格与开发智力中具有何等难以估量的作用，这是教育学的一个专题，相信我院师范系将来的研究生会以这为课题来写作硕士学位论文，今天在这里我只就此问几个问题：在座的老师和同学中，有多少人曾经从我们时代的历史使命感这个高度来看国民音乐教育和音乐师范教育？有多少人曾经要求自己效仿聂耳、星海热心救亡歌咏运动的楷模来给少年儿童上音乐课？有多少音乐家在内心深处听到了时代的召唤，到中小学里来，到幼儿园里来，这里是新的民族自救运动起步的地方？

星海音乐学院所培养的音乐人才，应当是大众的知心，他要能懂得，为了工农大众的长远利益，什么是他们所真正需要、真正渴求的，为了让劳动者加速成长为民族自救的中坚，成为现代化生产大军中积极创造的一员，什么是他们所不可缺少的，只有首先要求自己成为大众的知心，才有权利要求大众成为自己的知音。

建立为大众的音乐教育，是星海的音乐教育理想的核心。还在 1929 年，当他在上海音乐学院学习时，星海就明确地提出：我的主张是要把音乐普遍了中国，使中国音乐化了。① 中国需求的不是贵族式或私人的音乐，中国人所需求的是普遍音乐，没有音乐的普遍全国，还能产生音乐大天才吗？到 1934 年，星海在法国学习时，写信给即将回国的郑式如说：“我希望你多提倡我平民的音乐教育，使四万万同胞没有受过音乐教育的能有机会去听。”② 星海一贯明确主张文化为大众所有，普及于大众，提高大众。③ 到 1940 年，他更进一步提出，音乐大众化的中心任务是代表大众利益，为大众而写。④ 在实现音乐大众化的过程中，星海总是把向大众学习同教育、组织、激励大众两者辩证地结合起来，他提出了“由民间来又回到民间去”的口号，认为：“我们必须到劳苦大众中去学习，然后还给他们，教育、组织他们。”⑤

在学习星海的大众化音乐教育思想时，有两点应当特别注意：1. 由于星海有

① 冼星海：《普遍的音乐》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

② 冼星海：《给郑式如的信》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

③ 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

④ 同上。

⑤ 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

鲜明的时代使命感，他总是把通俗跟庸俗严格区别开来。他主张通俗，要求能同群众在一起，同呼吸共患难，同时他反对庸俗，反对愚弄或欺骗大众，反对把大众引向落后的趣味，引向悲观、失望。他主张在力求为大众所接受的同时要时时刻刻提高大众的文化水平，引导他们进步，使他们有希望，有前途。他还要求虚心研究为什么大多数群众喜欢旧形式，找出它的原因，找到可借鉴的方法、理论与技巧，使群众更容易吸收我们所提倡的新音乐。① 2. 由于星海全面了解大众的需要，所以他从来不把高尚的娱乐跟战斗的歌咏对立起来。星海说："音乐不独是一种斗争的武器，它还能给人们一种高尚娱乐，不单是鼓励冲锋杀敌，还能慰籍许多英勇的战士，增强他们爱乡土爱国家的心。"② 他还曾说："民族形式的器乐曲子我们都要，因为在军队中和后方的文化娱乐工作当中这是很需要的。"③

在今天的现代化建设中，大众对音乐的需要有了更多的方面。例如，机械化、自动化的生产条件使手工业的劳动号子不再适应，需要有新型的音乐在劳动过程中为劳动大众解除疲劳，取代噪声，鼓舞精神；在劳动者医治职业病、劳损、工伤、心理疾患的康复医疗过程中，迫切要求音乐发挥其治疗功能；除了一般国民教育中的审美教育以外，在智障儿童、残疾儿童和盲童的教育中要求音乐发挥更强有力的教育效能。在这些方面我们的音乐人才也应该成为大众的知心。

星海音乐学院所培养的音乐人才，应当是民族的先觉，他应当自觉地发扬自己民族特有的音乐风格，本着对民族优秀传统的热爱和自豪，用先进的科学方法整理和研究丰富的民族文化遗产，以此为基础创造出表现现代思想感情、具有现代技法结构的新型民族音乐，在国际乐坛上占一席地位，对世界音乐的发展作出贡献。

星海毕生致力于创造具有民族特色的新音乐。他的高度自觉是建立在强烈的民族自尊心、自信心基础上的。他说：正当欧洲弱小民族被侵略的时候，被侵害的音乐家为唤醒其民众对于民族的热爱，故研究其民族音乐，创作其永世光辉的作品，今天中国也是处在民族危亡的时候，我们研究自己固有的音乐，应当也有这样的意义，不只为了利用民歌向民众宣传而已，研究中国音乐而发扬之，以丰

---

① 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

② 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

③ 冼星海：《边区的音乐运动》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

富世界音乐，也是我们企望完成的任务。[①] 他一方面在自己的创作实践中亲身探索民族新音乐的道路，另一方面展开全国的理论研究，探讨中国民间音乐的种种特点，在他那些生动活泼、引人入胜的课堂讲授中，包含了这两方面的结晶。

星海的高度民族自觉，有两个突出的特点，一是重视科学的方法，二是强调现代的内容。星海要求用世界上最进步、最科学的方法来研究本国的民歌并介绍和剖析外国的民歌。[②] 重视科学，在今天更显出它的实现意义。30 年来的音乐教育实践告诉我们，如果我们不能站在科学的高度来认识中外古今的各种音乐现象和音乐理论，就难免误入歧途。音乐科学中有它的普遍原理，那是没有民族界线的。但如果以为欧洲人所讲的理论已经穷尽了普遍真理，把外来教科书跟普遍真理划上等号，以为凡违反外国教科书的论点都是错误的，凡不符合那些外国习惯规范的民族音乐现象都是落后而该淘汰的，那就犯了盲目崇洋的错误，就束缚了自己，贻误了先进音乐教学体制的建立。这样的教训，我们有过，现在还有。在我们的民族遗产中，有珍品也有渣滓，如果我们不能用科学的尺度加以鉴别取舍，珍品就可能被埋藏在尘埃中被人鄙视抛弃。我们的民族音乐教学至今还没有摆脱这种威胁。因此，在我们的音乐学研究和教学改革工作中，坚持科学的方法，拨乱反正，是当前刻不容缓的。星海对学习民族传统的高度重视，是同他创造现代新音乐的强烈要求联系在一起的。他说：要实现大众化音乐，我们必须努力研究民歌，有了民歌基础，我们才能根据时代的需要，顺利地创作出新的东西。根据民歌，我们才可以找到许多新内容和建立民族形式。[③] 这个观点在当前对我们有十分现实的教益。20 世纪 70 年代以来，在国际乐坛上的现代主义思潮冲击下，许多人把现代性同民族性对立起来，以为要赶上现代水平必须扔掉民族传统，甚至认为，什么民族的曲调、节奏、和声特点呀，民族的发声法呀，民族的乐器音色和配器法呀，都是落后于时代的、不值得研究的东西。今天重新学习星海的新兴民族音乐观，将大大有助于我们澄清这类糊涂观念，将有力地推动我们自觉建立起熔民族特色与时代气质于一炉的新型音乐教学体制，使我院所培养的人才在 21 世纪的国际乐坛上大放异彩。

随着星海这个光荣的名字而赋予我院的，是有历史意义的重任，要求我院能

---

① 冼星海：《略论民歌研究》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

② 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

③ 冼星海：《现阶段中国音乐运动的几个问题》，载《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1989 年。

引导每一个学生都把自己塑造成像聂耳和星海这样的时代的号手，大众的知心，民族的先觉。这样的重任，我们承担得了吗？当我们面临困难时，只要缅怀星海的精神，就会驱除胆怯。请允许我借用安波同志的话：星海同志的思想和精神，不论何时都会光芒四射，他那种坚贞的深挚的爱国主义思想，他那种为了劳动人民忘我劳动以至献身的精神，他那种追求真理的百折不挠顽强不屈的意志，他那种积极帮助青年密切联系群众的优良作风，他那种坦率热情富有魄力的英雄性格和乐观主义气质，他的斗争性和进取心，他对于创作的严肃性、创造性和无比的惊人的热情及毅力，所有这些，都是我们学习的榜样，永远在指导与鼓舞着我们！①

让我们牢记星海的召唤，踏着星海的足迹，大步前进吧！

（原载《星海音乐学院学报》1985 年第 4 期）

---

① 安波：《星海同志永远在指导与鼓舞着我们》，《人民音乐》，1955 年第 10 期。

伟大民族精神美的辉煌开掘和体现者

——纪念星海同志诞生80周年

彦　克

星海同志离开我们已经整整40年了。时间虽然过了这样久，但他那魁梧的身影，亲切的面庞，富有表情的手势，和那敏捷的步伐，仍如当年一样，常常映现在我们眼前。他那感情真挚、体裁繁多的音乐作品，也并没有由于时间的推移而失去原有的灿烂光辉和艺术魅力，其中有的作品即使今天听起来，仍如往日一样，令人感到赏心悦耳，心旷神怡。有人说过，“时间的考验才是唯一可靠的检验审美价值的试金石。”① 我觉得这话有一定的道理。经长时间的检验，星海同志的许多作品，证明不是短暂一现的昙花，而是久经不衰的奇葩；不是瞬间即逝的流星，而是祖国艺苑中的璀璨明珠，是国际乐坛上的瑰奇玉宝。

我和星海同志接触很有限。当年在延安，我的年纪尚小，才15岁，只不过听过他几次讲课，看过他若干回排练；也参加过他指挥下的《黄河大合唱》的演出；为了一部大合唱的诞生，我还随同词作者，前往他在桥儿沟东山坡上的住地，作过一次礼节性的拜访。但这些有限的接触，都给我留下了极深的印象。我是唱着他的歌儿来参加革命队伍的，也是在他的鼓舞下走上音乐工作岗位的。当时在我们一批年幼的文艺工作者眼中，星海同志的一举一动，就是我们模仿的榜样。因此，我们也总想多见到他一次面，想多听到他的一次声音。

为了纪念星海同志诞辰80周年和逝世40周年，也为了向同志们求教，我想就星海同志音乐创作上的一个重大贡献，在开掘和体现民族伟大精神美方面，作一些初步探讨。说得不对的地方，请大家指正。

---

① 彼得·斯·汉斯：《二十世纪音乐概论》（上册），孟宪福译，北京：人民音乐出版社，1981年，第1页。

一、一座又一座的艺术丰碑

音乐当使人类的精神爆发出火花。——贝多芬

星海同志是把他的一生，无私地献给了民族解放的伟大事业的。正如他在战火中写给他母亲的信中所说的那样："我明了我自己的责任，明了中华民族谋自由、独立解放的急切。我是一个音乐工作者，我愿意担起音乐在抗战中伟大任务，希望着把宏亮的歌声震动那被压迫的民族，慰籍那负伤的英勇战士，团结起那一切苦难的人们。"① 在延安的日记中，他更突出地表达了"一个音乐者，一定要有远大的眼光，伟大魄力，永远望着远大的前途"和"一个音乐工作者，一定要和民众结合在一起，为民众、为伟大的中华民族不懈的奋斗"② 的志愿。

说真的，星海同志从事音乐专业的时间，如果从 1926 年考入北大音乐传习所算起，到他去世，总共也才不过 20 个年头。但他真正进入创作时期，则是从 1930 年留学法国后开始的，前后，共约有 15 年。然而就在这不长的时间里，星海同志即使有时挣扎于饥饿与失业线上，但他仍以那火样的热情，鲜明的爱憎，敏锐的观察，深邃的笔触，锲而不舍地进行着勤奋的劳动，创造着人间的精神财富，写下了体裁繁多、内容丰富的不朽之作，在音乐的历史长廊中竖起了一座又一座的艺术丰碑。

星海同志的音乐作品，到目前为止，还没有一个完全的精确统计。有的作品他有留底，有的作品他作了编号，但根据他的日记、信件、论文、创作札记和许多同志的回忆看来，也有相当一部分作品，我们至今还没有找到。

就现在找到的作品，大概有：

1. 大合唱四部：《黄河大合唱》《生产大合唱》《九一八大合唱》（又名《打到鸭绿江大合唱》）和《牺盟大合唱》；

2. 歌集七部：即《歌外集》（作品第一号）、《抗战歌集》（作品第四号）、《东北之歌》（作品第十一号）、《古诗别情》（作品第十四号）、《诗歌十首》（作品第十八）、《哈萨克歌曲集》（作品第十九号）、《古诗十首》（作品第廿五号）；

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 170 页，第 144 页。

② 同上。

3. 交响乐两部：《第一交响乐》（即《民族解放交响乐》，作品第五号）、《第二交响乐》（即《神圣之战交响乐》，作品第十七号）；

4. 组曲五部：《钢琴组曲》（作品第二号）、《第一组曲》（又名《后方》，作品第九号）、《第二组曲》（又名《牧马词》，作品第十二号）、《第三组曲》（又名《敕勒歌》，作品第十三号）、《第四组曲》（又名《满江红》，作品第十五号）；

5. 交响诗一部：《阿曼盖尔德》[1]（作品第二十二号）；

6. 交响音画一部：《中国生活》（作品第十六号）；

7. 狂想曲一部：《中国狂想曲》（作品第二十六号）；

8. 器乐曲三部：《D 小调小提琴奏鸣曲》（作品第三号）、《哈萨克器乐独奏曲》（作品第二十一号）、《两首哈萨克"丘依"》[2]（作品第二十四号）；

9. 歌剧两部：《军民进行曲》（作品第六号）、《釜阳河》（未全部完成）；

10. 舞曲两部：《三首哈萨克舞曲》（作品第二十三号）、《红军舞曲》（前者是演奏用的，后者是为延安八路军留守兵团烽火剧团演出用的）；

11. 电影音乐十部：《壮志凌云》《时势造英雄》《青年进行曲》《夜半歌声》《最后的胜利》《小孤女》《王先生到农村去》《最后一滴血》《风雪太行山》《延安八路军》（未完成）等，其中有的是写了插曲，有的是写了主题歌或音乐；

12. 话剧配音、插曲七部：《复活》《太平天国》《日出》《大雷雨》《烟草港》《沦亡以后》《芦沟桥》；

13. 群众歌曲数百首，包括齐唱、独唱、重唱、对唱、男声合唱、女声合唱、儿童歌曲、混声合唱等，以及专题性的军歌、队歌、团歌、校歌、厂歌、社歌、所歌、班歌、挽歌、纪念歌等在内；

14. 歌舞活报一部：《三八歌舞活报》（又名《三八大合唱》）；

15. 弦乐四重奏一部：《萨拉班德》。

从这 15 项的统计，我们不难看出星海同志的创作精力是如何之旺盛，劳动量是如何之巨大，所掌握的艺术表现技巧又是如何之丰富和多样了。正如他自己在《创作札记》中所记载的，"没有一天是停着我的笔的"。他在田野中写，在月光下写，在乘船时写，在躲警报的防空洞里也写，甚至在病中也没有停下笔

---

[1] "阿曼盖尔德"，系前苏联哈萨克民族英雄，星海同志以传说为依据，按其精神，写成了由一把小提琴和两台钢琴合奏的音诗作品。

[2] "丘依"，是前苏联哈萨克和吉尔吉斯民族通行的即兴舞器乐体裁，星海同志以此创作了由两件冬不拉、两把小提琴和钢琴合奏的器乐作品。

来。写，写，写，为人民而写，为民族而写，把写作当成了“人生最大的快乐”。就像贝多芬那样，是在音符中生活，一部作品还未完成，又开始了另一部作品，作品连作品，作品套作品，同时进行着好几部。一切音乐表现的体裁，歌曲、大合唱、交响乐、音诗、组曲、歌剧、舞曲、电影音乐，都成了他辛勤耕耘的园地，一切可能反映生活的音乐形式，都是他思想驰骋的领域。

在艺术的长廊，他的确是竖起了一座又一座的不朽丰碑，也即是美的丰碑！

二、一条艰辛而光辉的道路

> 生活的苦难压不垮我。我心中的欢乐不是我个人的，我把欢乐注入音乐，为的是让全世界感到欢乐。——莫扎特

仔细分析起来，星海同志的创作历程，正如赵沨同志已指出过的，“是一条艰辛的路”，是“从自我的抒情而走到与人民血肉相关的路”①，也是一条伟大而光辉的路。这条路，大体可再细分为四个时期。

（一）巴黎时期：茫茫中探索

> 我的主张是要把音乐普遍了中国，使中国音乐化了。逐渐进步上去，中国不怕没有相当的音乐天才产生，若不先提倡普遍音乐，恐怕再过几十年还是依然的中国，音乐不振的中国啊！②

星海同志是从小就矢志于音乐事业的人。他在24岁的时候，在当年（1929）的《上海音乐院院刊》上曾发表过一篇“随感”，题名为《普遍的音乐》，他在这里写道：

> 中国需求的不是贵族式或私人的音乐，中国人所需求的是普遍音乐，要了解音乐，没有音乐的普遍全国，便没有音乐统一之可能，没有音乐统一之可能，还能产生音乐大天才吗？③

---

① 《人民歌手冼星海》，见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第488页。

② 冼星海：随感《普遍的音乐》，见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年。

③ 同上。

那么，什么是“普遍的音乐”？用今天的话来说，我们可以理解为是音乐在全国范围的广泛普及，音乐为全国人民的服务。那么怎样来达到这个“普及”和“服务”呢？用星海同志当时的话来说，就是：

> 假如你是已有志于音乐的，我便劝你好好的用功，……我们要做普通人所不能见到的事情，而且要吃普通人所不能吃的苦，才是做成了一个可站立得住的所谓人，才算堪称为人。贝多芬何尝不是饱吃痛苦，屡历厄运的人呢！①

我们不能过于责备“随感”作者有个人奋斗的味道，因为这是历史条件的局限所决定的。星海同志正是在20年代的末期，即1929年的冬天，个人经历了千难万苦，来到了法国的首都巴黎。

巴黎，以往素有“学者圣地”之称，既富有革命传统，又是资产者的乐园，因而也曾被波兰音乐家肖邦称作是“高度的奢侈，高度的龌龊，高度的善良、高度的罪恶……叫嚣、喧闹、脏东西，远过于你的想像”② 的大都市。在这个举世闻名的大都市里，也曾是世界进步艺术家云集的地方：这里，不仅有着柏辽士、古诺、奥芬巴赫、拉格、德彪西、圣·桑、比才以及鲍狄埃、狄盖特和罗曼·罗兰等大师们所创造和发扬的优秀艺术传统，而且也放射着帕格尼尼、罗西尼、梅椰贝尔、李斯特、里姆斯基-哥萨柯夫、肖邦等世界闻名的音乐家们所增添的艺术光辉。20世纪的巴黎，又是各种现代音乐流派不时闪现和经常出没的地方。尤其是在世界乐坛上独树一帜的印象派音乐大师德彪西的得意门生刁客、拉威尔等也都还健在，影响还是相当广泛的时候。

星海一到巴黎，所遇到的除了“失业与饥饿”之外，在音乐上更是令人眼花瞭乱，诸如：现代种种乐派的崛起，调性基础的瓦解，和声句法的解体，不协和音必须先有准备，没有解决的原则的打破，没有主题或动机而只有连绵不断的和弦连结的出现，管弦乐队音色的敏锐感受大大地增强，音乐在属七和弦中的结束等等，都成为司空见惯和习以为常的现象，所有这些，对于星海同志自然也有一定的影响。

但是，星海同志确是一个意志坚强的人。他生活上再苦也不灰心，事业上再

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第170、144页。

② 加拉茨卡娅：《西欧音乐名作》，北京：音乐出版社，1955年，第406页。

难仍是矢志不移。他博学众览，多采广蓄，如饥似渴地从不放过一切的学习机会，并且还坚持着艺术的实践。就这样，他一直坚持了6年。

正是在生活被逼得走投无路的时侯，在一间七层楼顶所谓“牛眼式”的屋子里，“打着战，听寒风打着墙壁，穿过门窗，猛烈嘶吼”，“心也跟着猛烈撼动。一切人生的祖国的苦，辣，辛、酸、不幸，都汹涌起来”，他“不能自已，借风述怀”①，写成了女声独唱、单簧管和钢琴伴奏的作品《风》。这是星海在巴黎形象地“把生活中的痛楚用音乐写了下来”的代表作之一。由于其感情的真挚，扣动了巴黎音乐界名流们的心弦，由此他进入了巴黎音乐学院的大门，而且还不收他的学费。

但是，在法国的广泛接触，参加了法国国庆节日的隆重庆祝，看到法国人民爱护他们祖国的狂热，听到他们高唱国歌《马赛曲》的悲壮歌声，也激起了游子对灾难深重的祖国怀念。星海同志依据法译本的中国古诗，写成了男声独唱、女声三部伴唱的作品《游子吟》，这是作者怀念祖国思想感情的赤诚体现，也获得了许多人的赞赏，成为他在这时期的又一部代表之作。

后来，星海同志对这时期的作品，有过十分恳切的自我评述，他在《我学习音乐的经过》一文中曾概括地讲：“在巴黎的作品连作风也未确定，只不过是有印象派的作风和带上中国的风味罢了。”② 这是相当中肯的自我评述。

巴黎的学习，星海同志曾受尽了人间的屈辱，同时也有了广泛的社会接触，使他开阔了视野；在巴黎“国际工会”的种种活动，西欧一些重要都市的旅行，都使他取得了不少的收获。

（二）上海——武汉时期：展示了天才

一个被压迫的民族缺少不了救亡的歌咏。——星海：《救亡歌咏在洛阳》

1935年，星海同志又历经千难万苦地回了祖国。可是，他刚踏上一别6年多的国土，就看到了外国殖民者举鞭向着同胞脊背的猛烈抽打，使他心如刀绞，怒火难平。回到上海，和妈妈的一夕夕叙谈，更激发了他民族自尊和奋起救国的热情。他回忆起了在国外流浪生活中被看不起的辛酸遭遇，也想起了正直的外国朋

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第6、11页。

② 同上。

友们的真诚援助。后来，他参加了党领导下的“歌曲作者协会”等社会团体的种种活动，尤其是和文艺界朋友们的研讨，和青年工人、店员们的交谈，和学生们的频频接触，他热情地投入到了群众救亡运动中去。他想：“把我的音乐创作能够充满着各种被压迫的同胞的呼声，这传播能使音乐为被压迫的祖国服务。”① 他还想：“我是一个有良心的音乐工作者，我第一要求写出祖国的危难，把我的歌曲传播给全中国和全人类，提醒他们去反封建、反侵略、反帝国主义，尤其是日本帝国主义。”②

于是，星海同志以一个民族战士的战斗姿态投入了风起云涌般的抗日救亡运动：为此，他不顾身体的劳累，也不为利诱和恐吓所动摇，经常出没于群众之中。他和爱国人士的交谈，他参加群众的集会，他指挥群众的歌唱，他乐思如潮，5 分钟就写成了蜚声全国的《救国军歌》，接着昂奋有力的《战歌》、沉痛悲壮的《流民三千万》等也问世了；他为百代唱片公司录制着抗日的歌声，又为新华影业公司录制着救亡的音乐；《时势造英雄》影片中的《运动会歌》，《夜半歌声》影片中的《热血》，《青年进行曲》影片中的同名主题歌《青年进行曲》等等，也在社会上广为传唱了。救亡的歌声，成了广大群众表达心愿必不可缺少的呐喊和呼声。

芦沟桥的抗战炮声响了！星海同志更是热血沸腾，他告别了敬爱的母亲，离开了上海，走上动荡生活的战斗行程，他和战友们一起向着抗日救国的宣传战线进发。他感到：

> 我们中华民族该是复兴的时候到了。……我们的民族既是伟大的民族，我们毫不犹疑，他是急需那种伟大的救亡歌声来挽救的。只有民族性的壮气，才能启发整个民族的兴奋。歌声愈激昂悲壮，民族的前途就可以肯定的愈有光明。③

不惧敌机的狂轰滥炸，不怕旅途的风风雨雨，他每日奔亡于救亡群众的汪洋大海之中。

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 9 页。

② 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 146 页。

③ 同①，第 167 页。

时代给星海以泉涌般的创作激情。

歌声激荡着群众，群众激荡着星海，星海又把自己的激情，注入了音乐还给了群众。星海和群众的心，是真正地跳动在一起了。

他的作品，愈来愈为群众所喜爱，他的《祖国的孩子》《保卫大武汉》《保卫芦沟桥》，以及结构较为复杂的《赞美新中国》等，飞翔在神州大地；他的《到敌人后方去》《在太行山上》《游击军》响彻在大河两岸的崇山峻岭；太行山沸腾了，洪湖觉醒了，炎热的武汉高擎着火炬，在波涛滚滚的江面上举行着数万人的歌咏大进行。

可以说，星海同志这时期的创作，是真正体现了中华民族的心声，是他创作成熟的标志，也是他才能充分发挥、艺术征途上开始攀登高峰的证明。

这是星海同志音乐创作生活的第二个时期。

（三）延安时期：辉煌的创造

> 我们首先提出的是延安的“大合唱”。这种作品，是产生在延安，是抗战快到三周年的音运一个大转变。“大合唱”的产生可以说是空前，它不但能够在延安轰动一时，而且还影响全国，提高了文化水平，增加了抗战热忱……——星海：《鲁艺第三期音乐系》

由于蒋介石集团从被迫抗战转到了消极抗战，种种倒行逆施扼杀了抗日救亡的群众歌咏运动，星海同志感到极为不快，于是他想到了全国人民向往的革命圣地延安。他在3月4日的武汉日记中说：“中国现在是成了两个世界，一个是向着堕落处下沉，而另一个就是向着光明的有希望的上进，延安就是新中国的发扬地。”①

经过反复的考虑，延安的再三邀请，星海同志终于11月3日，到达了延安。不久，他担任了延安鲁艺音乐系主任的职务，同时还兼任着延安中国女大、陕北公学和延安八路军兵团政治部烽火剧社的音乐教学工作。这可以说是他开始了音乐创作的第三个时期，也可以说是星海音乐创作的鼎盛时期。

繁重的教学工作和连续的社会活动，虽然占去了他不少的时间，但勤奋好学的星海同志，随着思想（世界观）上的飞跃，创作上也取得了飞跃：继《生产》

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第55页。

之后，轰动中外乐坛的《黄河》等诞生了，人民的音乐事业大大推进了。星海同志是我国音乐史上成功地以合唱艺术形式反映现实生活的首创者。这一成功，不仅迸发出了他精神的火花，而且也揭开了音乐艺术的新一页，正如郭沫若同志所指出的：

> 他是站在人民立场上的人，他要把音乐服务于人民，让自己成为响亮的号手，这种立场和志愿便足以保障着他有成为人民艺术家的资格。照我所知道的他，他是坚定着这种的立场，在逐渐地实践自己的志愿。①

1939年的5月中，星海同志激动地向鲁艺党组织，写了一封长信。信中说：

> 我对于中国共产党的奋斗刻苦精神是时刻不能忘记。并不足因为中共有了“二万五千里长征”的光荣记录，或者是已经有很多优良的组织和干部。而是因为我们中国需要有一个无产阶级的政党，这个政党是代表群众意志，有组织地、广泛地去领导全中国向着一条光明伟大的前途迈进……这就是中国共产党，以全国工农最多数的群众组织成的中国共产党。

信中，星海同志在进一步阐明自己切身的感受时，还补充说：

> 关于本人的音乐创作，因明了马列主义的艺术理论和党员们的互相勉励，更可鼓励自己的作品能够深入到民族心灵的最深处，使作品能真正的创作出民族的呼声，能代替群众怒吼，反映现实的艺术作品。因此就有要求加入中国共产党，加入组织，实行锻炼自己，使我的作品能够真正成为工农群众而写。……我感到需要党来领导，使创作和我政治的认识能够得到彻底。……因此，我恳切地愿加入党，加入组织，并学习。把自己贡献给党！②

---

① 《人民歌手冼星海》，见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第227页。

② 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第239页。

1939年的6月14日，党批准了星海同志的这一要求。从此他成为中国无产阶级先锋队中的一名光荣战士。星海同志在日记中，兴奋地把这一天称为“生命上最光荣的一天”。从此他更加百倍地进行着创作，继《黄河》之后，又以惊人的速度，完成了《九一八》《牺盟》等大批作品，并满腔热忱地，也是富有成效地指导着师生们的艺术学习和实践。

在一次关于歌曲创作问题的专题报告中，星海同志曾指出：

> 抗战歌曲稍好一点的作品，如《大丹河》《游击队》《黄河大合唱》……差不多都是从实践的丰富生活中创作一些大众爱唱的歌曲，虽然因为对作曲学问的修养不深，所作的歌曲还有缺点，但总是有血有肉的，适于大众利益的。我们希望这些新的歌曲作者……从斗争生活的核心去把握题材，反映大众每个时刻需要反映的伟烈事迹，歌唱出大众的伟大的斗争力量。①

延安的音乐界，正是按照星海同志的教导去做并获得了大的丰收的。

1940年元月，在陕甘宁边区文协代表大会上，星海同志庄严地宣布：“边区音乐运动成了全国的中心”②，并列举八个方面的事实，十三点要求，向音乐工作者指出了更光荣的使命。

（四）苏联时期：更深的开掘

> 为了给中国音乐创作出一个新的风格，表现新的精神，找寻新的形式和新的和声，我已作了多年的斗争。——星海：《致格列艾尔信》

为了将来的伟大建设，党派星海同志去苏联学习。这是1940年初的事。5月10日，鲁艺为星海同志举行了专场音乐会，第二天，他就离开了延安。

但是事情进行得很不顺利。5月13日到西安，就像搁浅的航船一样，在这个古都一直耽搁了五个多月。在新疆又是若干天的耽搁，直到年底，他化名为“黄训”，才进入了苏联的国境。

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（四），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第15页。

② 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第115页。

星海同志是歌曲创作的能手，但他并不以此而满足。他想："一个《黄河大合唱》的成功在我不算什么，我还要加倍努力，把自己的精力、把自己的心血贡献给中华民国的伟大民族。我惭愧的是自己写得还不够好，还不够民众所要求的量!"①

因此他一到苏联，就奋力开拓了另一个新的领域，他要为中国人民创作出自己的交响乐作品。于是他把从1935年就动笔的《民族解放交响乐》的钢琴谱作了润色，并着手开始了工程浩大的管弦乐总谱的配器，接着他又完成了四个乐章的《第一组曲》。星海同志不仅是以大合唱形式反映我国人民现实斗争生活的第一位作曲家，而且也是以器乐曲形式来反映民族解放运动的首创者。他为此所制定的创作计划，是相当宏伟的。

可是，他在苏联还不到半年，背信弃义的德国法西斯开始进攻苏联，这激起了星海同志的无比仇恨。警报声中，他会见了当时共产国际领导人之一的季米特洛夫同志，他说："我应该写一作品反抗德国法西斯的背信弃义"，季米特洛夫同志也很赞成，说："应该写些音乐给斯大林、给苏联红军"②，警报声中，星海同志又开始了反映苏联卫国战争现实题材的《第二交响乐》——即后来又名为《神圣之战交响乐》的创作。

抗击法西斯的战争，进行得很艰苦，战火已经燃到了莫斯科的郊外。星海同志被转移到了蒙古人民共和国的乌兰巴托，不久又被转移到了哈萨克加盟共和国的阿拉木图、库斯坦纳等地。直到后来，由于他病重，又被转移到莫斯科的医院治疗。在看到德国法西斯灭亡和听到日本法西斯投降的喜讯后不久，他再也支持不住了，10月30日，一个被多种病魔侵袭的伟大生命，停止了呼吸，他离开了人间。

由于战争，星海同志在苏联，又是过着饥饿线上挣扎的生活。想回国又不可能，他常常因为缺乏足够的营养而晕倒。但他仍顽强地以惊人的毅力，完成了大量的创作，尤其是在器乐作品方面。

这些作品，有的在苏联得到演出，如音诗《阿曼盖尔德》等；也有的安排了排练。星海同志去世后，准备中的专场音乐会也就中止了。

通过以上的叙述，使我们大体上看清了星海同志音乐创作所走过的光辉路程。如果说，巴黎时期，是星海同志"自我抒情"的阶段，那么上海—武汉时

---

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第162页，第188页。

② 同上。

期，由于他亲身参加了民族解放的伟大行列，使音乐创作和群众的革命实践密切结合了起来，如鱼得水似的，星海同志就大大展示了他特有的热情和才能，并且取得了卓越的成就。而到了延安以后，由于他主动地学习了科学的世界观，“音乐上许多问题过去得不到解决的，在社会科学的理论上竟得到了解答”①，星海同志在这时期，如虎添翼一般，开一代新风，创一代新言，攀上了我国当代音乐艺术的高峰。后来他到了苏联，又在器乐创作的领域，进行了更广泛的实践，取得了累累的收获。如果不是遇上了意外战争发生，如果他不是这样早去世，我们相信，在这方面也一定会如同在延安时期一样，取得更辉煌的成就的。

三、一个又一个的鲜明形象

我的音乐只能使人愉快，我很遗憾，我的目的是使人高尚起来。——亨德尔

通过对星海同志作品的学习，使我们清楚地感到：在他的创作中，最根本、最突出的贯穿思想，是他对祖国、对民族、对人民事业的无比热爱。这不仅是他生活实践中的最深感受，也不仅最能体现他的审美观念、审美心理和审美趣味，而且也代表着时代、民族和阶级的最迫切的共同愿望和要求。正如高尔基曾经指出过的，文艺，作为“阶级的眼睛、耳朵和声音”，作为最敏锐的“阶级的感觉器官”，星海同志以音乐为武器，是做得最为出色的。他是真正而深刻地表达了对人民、祖国的热爱，开掘和体现了中华民族伟大精神美的人民音乐家。

民族的伟大精神美，是在长期的社会生活实践中形成的，她是民族的灵魂，她展现在民族生活的一切领域，形成了独特的社会意识、伦理原则、道德风尚和传统，而且也和民族的命运紧相结合，跳动着时代的脉膊，闪烁着时代的光辉。

什么是我们民族的“伟大精神美”呢？毛泽东同志在《中国革命与中国共产党》一文中指出：“中华民族不但以刻苦耐劳著称于世，同时又是酷爱自由、富于革命传统的民族。……中华民族的各族人民都反对外来民族的压迫，都要用反抗的手段解除这种压迫。他们赞成平等的联合，而不赞成互相压迫。在中华民族的几千年的历史中，产生了很多的民族英雄和革命领袖。所以，中华民族又是

① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第19页。

一个有光荣的革命传统和优秀的历史遗产的民族。"①

20 世纪 30 年代，正是日本帝国主义疯狂侵略我国的年代，也是我国各族人民奋起战斗的年代。星海同志在反映这一伟大民族精神时，是通过他鲜明而生动的音乐形象地塑造、体现出来的。

1940 年的晋西北抗日根据地，曾发生过这样一个事情：日寇出兵"扫荡"我解放区，有一小股伪军，化装成了我军，偷袭了抗日村庄，群众吃了亏。后来，反"扫荡"结束前，返回这个村庄的第一批我军部队，还没有来得及进庄，乡亲们闻讯"有兵来了"就全跑上山去了，以为又是伪军在耍花招。经我军喊话，他们也不相信。后来，连长指挥大家唱起了抗日的歌曲，先唱《保卫黄河》，再唱《游击队歌》，再唱《大刀进行曲》《到敌人后方去》一连唱了七八首。跑上山的群众，一听这些人会唱这么多的抗日歌曲，就高兴起来了，说"这真是咱们的队伍回来了"，还说"只有咱们的队伍才会唱这些歌"，于是群众就都回庄了。

这里，我们也看出了革命歌曲在生活中的积极意义：她既表达了广大军民的崇高意志，又形成了时代的最强音，因而也就成为在严酷斗争中识别革命军队的一个重要标志。星海同志的歌之所以为群众所喜爱，就因为她们在体现民族、阶级和时代的精神美方面，是特别深刻而准确的，所展示的形象又是特别鲜明和感人的缘故。

星海同志一生的辛勤劳动，所塑造的形象，是丰满和多姿多彩的，他为我们留下了极为丰富的宝贵财富。在星海作品中所体现出来的伟大民族精神美，我们可以从这样三个方面来看：

（一）为民族发出怒吼

我们要用歌声传遍都市和农村，鼓励他们忠诚抗战。——星海：致友人信

首先我们看到的，是人民在苦难年代那种同仇敌忾、顽强不屈的战斗精神的展示，你听：

谱例 1



① 《毛泽东选集》（第二卷），北京：人民出版社，1991 年。

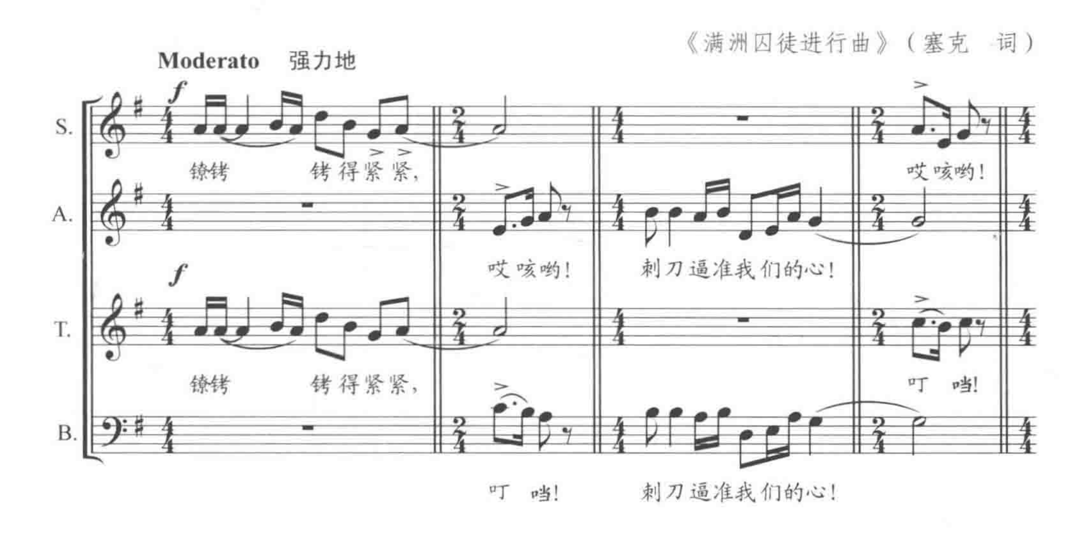
这虽然是在《夜半歌声》的影片中，以戏中戏的形式出现，来表达外国人民痛恨法西斯的野蛮侵略，但她所体现的也正是中国人民反抗日本帝国主义侵略的真挚感情。

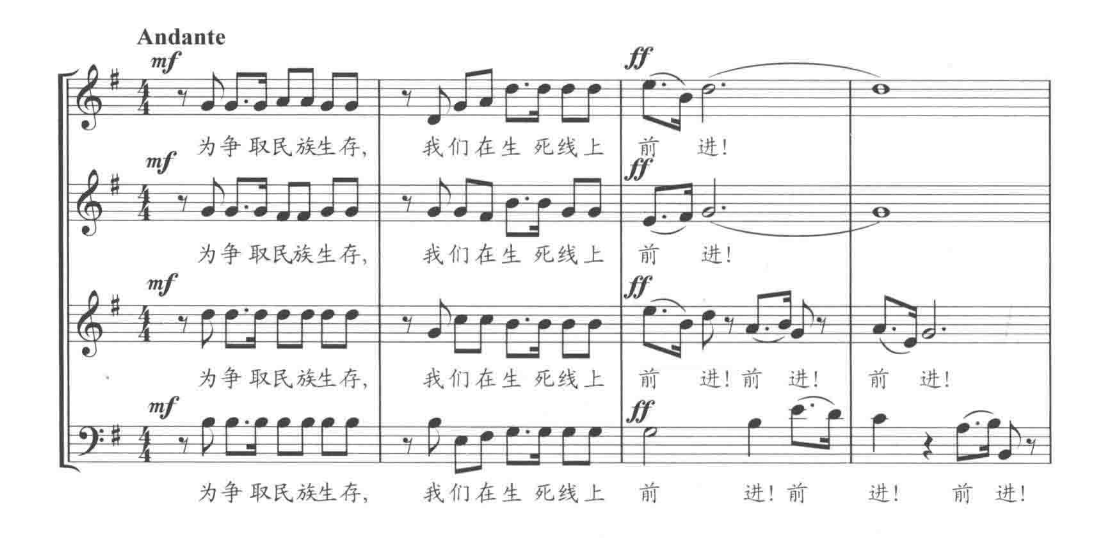
谱例 2



这是《东北之歌》的第一首，作于 1936 年。作者缘情抒愤，特别有力地表达了“清洗我中华民族的国土”的大无畏精神。你再听：

谱例 3





这是《东北之歌》中的第二首。正如星海同志在《创作札记》中所讲的那样，“音律漫长动人，表示东北人民的沉重坚忍、伟大气魄，被压迫的东北人民的渴求解放……”① 在这里表现得十分扣人心弦。从这些，我们不仅能听到，而且也几乎能看到受难者“在生死线上前进”的鲜明形象，她无畏、不屈、铁骨铮铮、雄浑有力、坚毅不拔，代表着我们民族的伟大气魄。

在星海同志的笔下，中国青年的形象则充满了朝气和前进的活力。而这种朝气和活力，又是表现在民族灾难深重的时刻，因此，它就具有紧迫、激动，甚至带有心急如火的特征：

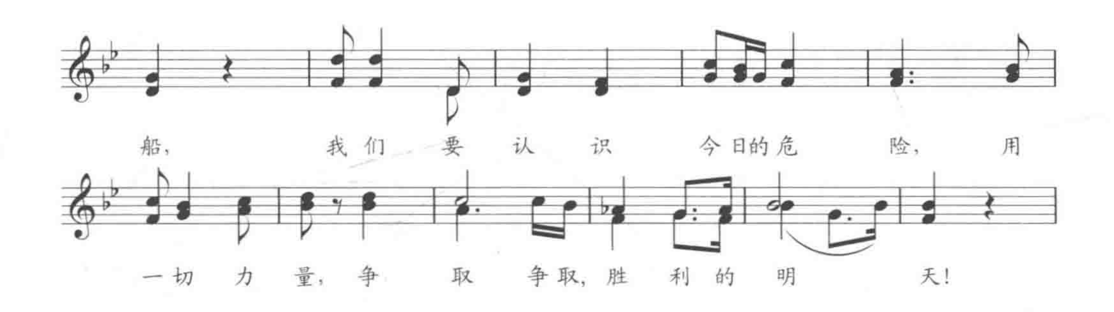


谱例 4

《青年进行曲》（田汉　词）



① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 119 页。



星海同志在反映中国妇女生活方面，曾创作为数不少的歌曲，其中，有的充满了深厚的感情：

谱例 5



有的，则饱含着动人的激情：

谱例 6



星海同志所塑造的战时儿童形象，更是天真、活泼、逗人喜爱。《生产大合唱》写儿童表演《酸枣刺》，源于山西民歌的素材，是我们难忘的力作。而单独为儿童写的《只怕不抵抗》歌曲，也是饶有风趣的：

谱例 7



星海同志为延安抗战剧团写的“团歌”，在边区青少年中相当流行，表达了青少年投身抗日救亡运动后的活泼心情：

谱例 8



像这样的例子，我们还可以举出很多。

（二）为胜利谱出新声

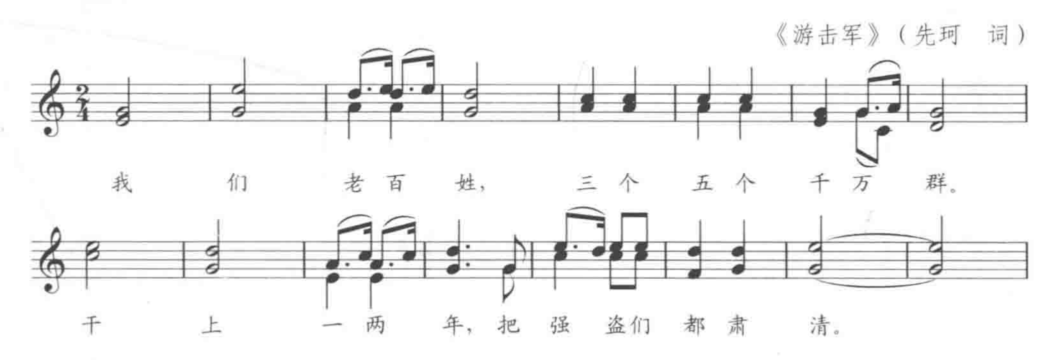
> 中华民族一定得到解放，向着自由、平等，向着光明、和平、幸福的路途迈进！——星海：《创作札记》

体现在星海同志作品中的第二个艺术特色，是预示着事业的将来一定能取得胜利，形象生动地展示了革命人民的乐观主义精神。这贯穿在他各时期的作品里。

革命事业是艰苦的，但一定能取得最后的胜利，这在星海同志心里是坚信不疑的。他说："我们有洪亮的歌声，但我们国内又存着不少带感伤、失望、颓废、悲观的歌声。我们（音乐）工作者须时常留意，不要受这种歌曲的影响，反而我们要纠正它，不要使这类歌曲感染整个民族，走向妥协投降和不抵抗的路上去。"① 星海同志他言行一致，自己在创作中就做得很出色。

他在《游击军》里，把这一精神展示得很鲜明：

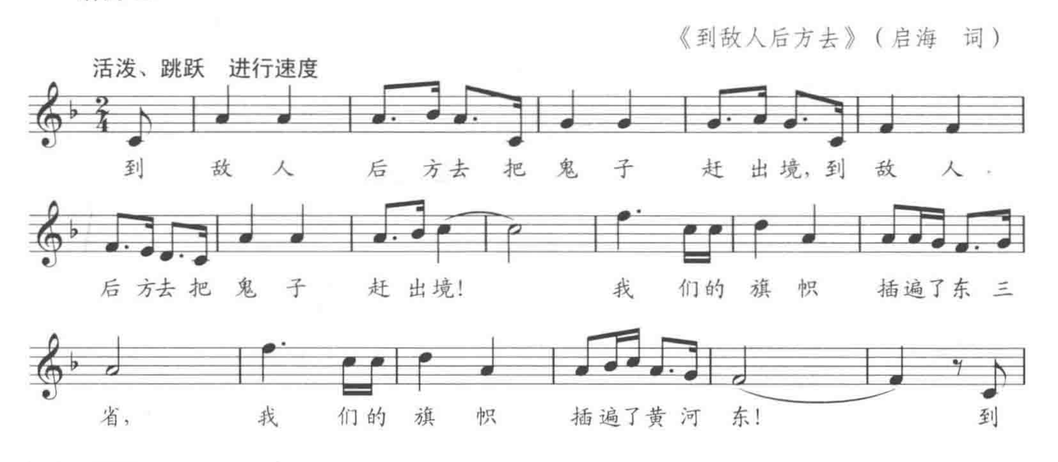
谱例 9



看！为民族解放而战的游击队员们，多么自豪，多么信心百倍啊！

《到敌人后方去》，则描写了令人心旷神怡的另一种喜悦心情：

谱例 10



① 黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 119 页。

在《九一八大合唱》里，星海同志更以欢乐和充满光明信心的主题，贯穿了整个作品：

谱例 11

（天兰　词）





通过整个作品的艺术渲染，不仅激起我们对于生活于水深火热之中的敌占区同胞的深深怀念，而且更增添了我们“抗战必胜”的信心和力量，星海同志是革命的乐观主义者，他把欢乐和光明的感情巨流，通过歌声也注入了我们的心灵。像这样的作品，在当时的同类题材中是不多见的。

在《九一八大合唱》序里，星海同志说道：

过去许多流行的东北歌曲中，大半带有伤感和颓废的情调，只能引起听者的伤感情绪，不能给他们鼓励和兴趣。

现在已经是抗战两周年（指1939，——引者注）了，“我国的战略退却阶段便已完结，敌我战略相持阶段便已到来”（毛泽东同志语），我们在许多小胜当中，可以看出绝对有大胜之可能，我们更不应该有伤感的情绪表现在民族的歌声中。反之，我们更要加强他们抗战的坚决信心，鼓励他们向前，达到收复一切失地，争取最后胜利的目的。①

这样的例子，星海作品中，我们也可以举出很多很多。

（三）为祖国高唱赞歌

为着要生存，我们就得以一切努力，去保卫那比母亲更伟大的祖国。

——星海：致母亲的信

星海同志一生中，吃尽了帝国主义分子和殖民主义者所给予的种种苦楚，他目睹同胞的被残杀，祖国大好山河的被蹂躏，加上他自己的独特经历——巴黎音乐院门警的无理阻挡，英伦三岛上的无端被扣，上海工部局殖民者乐队的故意嘲弄……都激起了他的万般感慨，使他更坚定了“在悲痛里起了应该怎样去挽救祖国危亡的思念”，“以音乐为祖国的强盛服务”的决心。

在他的作品中，他更以饱满的热情、精炼的素材和娴熟的技巧，赞美着伟大的祖国，赞美着祖国山河的壮丽风貌，和她广袤弘大的辽阔疆域。这里，我们主要以声乐作品为例，限于资料和篇幅，器乐作品涉及得很少。他有时以鲜艳的色彩，描绘出祖国江南的秀丽：

谱例12

《江南三月》（施谊　词）



① 《人民音乐家冼星海》，见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第41页。



有时又以有力之笔触，刻画了祖国大地的壮美：

谱例 13

《黄水谣》（光未然　词）

黄 水 奔 流 向 东 方， 河 流 万 里

长。 水 又 急， 浪 又

高， 奔 腾 叫 啸 如 虎 狼。

在《九一八大合唱》中，他以由淡至浓、由浅至深，从独唱齐唱至合唱的艺术手法，描绘了东北肥沃的大平原景色：

谱例 14



《九一八大合唱》（天兰　词）
Grave
(男高音)东 北 的 老百姓 有 三千万， 哪
像 没 爹 没 娘， 没 儿 没 女 没 老 婆。
(男低音)东 北 的 老百姓 有 三千万， 谁人
不是勤勤俭俭 快快活活过 (女低音)东 北 的 地 方 有
千 万 里， 哪处 没 有 大伙的鸡犬 牛羊 和
马 骡！ (女高音)东 北 的 地 方 有 千 万 里， 哪处
不 是 森林高粱黎豆 好 山 河！
东 北 同 胞 真 正 好， 东 北 地 方
真 广 阔 真 广 阔！

合唱的进入，使歌词所提供的形象，升华到了高潮，显得情景更为突出，我们如同身临其境一样，富有立体的感觉。

即使在很艰苦的环境里，星海同志也把祖国的山河，描绘得如诗如画：

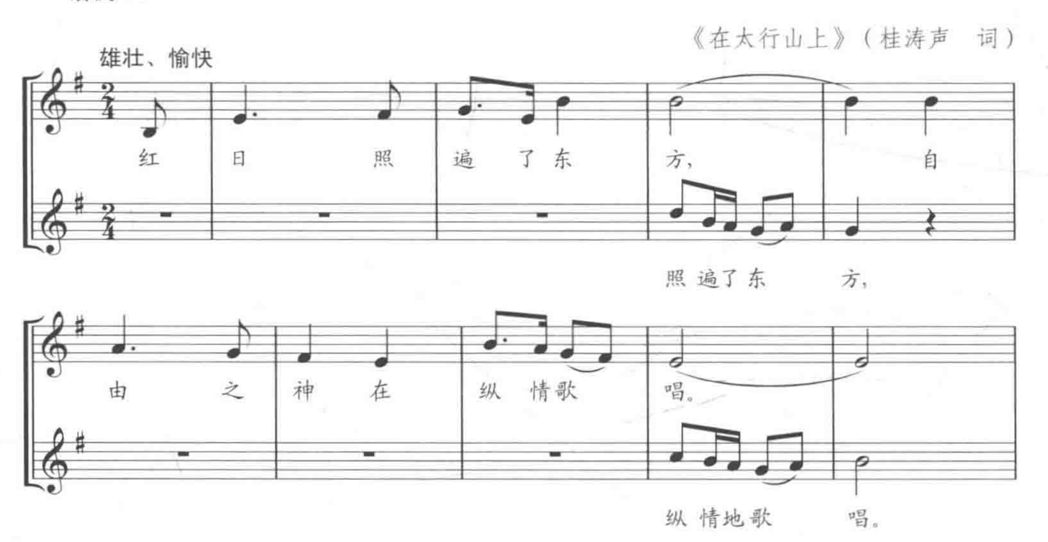
谱例 15



在脍炙人口的群众歌曲《在太行山上》里，星海同志把情与景，结合得极为巧妙。

开始，我们好像置身于巍峨的太行山巅，亲眼看到黄河两岸风烟滚滚的景色和那冉冉上升的东方太阳一样，同时还可以听到不时从山谷传来的回声：

谱例 16



悠扬、起伏的旋律，抒发着豪迈而宽广的胸怀，祖国的山河，是多么气势磅礴啊！

接着，我们又好像看到了人民战争年代，根据地人民，在穷凶极恶的侵略者面前，又是那样的斗志昂扬、精神抖擞：

谱例 17



民族的战斗精神、革命战士的乐观主义和祖国山河的壮美风貌，在星海同志作品中，实际上有时是很难截然分开的。相反，她们往往是水乳般地相互渗透和密切联系在一起。因为“美的本质存在于各种具体的审美对象中，具有丰富的，生动的形态”①。祖国山河的美，是人民热爱祖国，热爱民族的感情的体现。那“自然对象首先是以其与人们生活密切相关，有益有利于社会实践的功利内容，而成为审美对象的”②。

星海同志的不朽力作《黄河大合唱》，可说是这一体现的光辉典范。

黄河，是我们伟大民族的摇篮和屏障，也是我们伟大民族的象征。几千年来，我们伟大的民族在这里生活、劳动，无数英雄人物在这里斗争、生长，它作为我们民族精神和历史的见证，是特别令人自豪的。同时，它那波涛汹涌、九曲连环的伟大造型和宏伟体魄，世界上也少有，也给我们以壮观的审美感受。因此我们说，歌唱黄河，就是歌唱我们的伟大民族，就是歌唱我们民族的伟大精神，

---

① 王朝闻：《美学概论》，北京：人民出版社，1981 年，第 37 页。

② 同上，第 44 页。

就是歌唱我们伟大的祖国和我们保卫祖国的伟大事业。我觉得，星海同志当他听完了大合唱全部歌词的朗诵，是清楚地意识到了这一些的，于是，他忽地站了起来，把歌词一把抓在手里，激动地说："我有把握把它写好!"回到住地，从3月26日动笔，到31日，在六天的时间里，就把这部大合唱的全部八首歌曲写完了。多么惊人的速度，又是多么令人敬佩的创造啊！可以说，在这部大合唱中，有关伟大民族的精神美和伟大祖国山河的风貌美，极为巧妙地揉和在了一起，是体现得"更高、更强烈、更有集中性、更典型和更理想"的。如果作者没有对民族伟大精神和祖国山河的深深热爱，要达到这样如诗如画的崇高境界，显然是不可能的。

《创作札记》中，星海同志写道：

> 黄河以其英雄的气魄出现在亚洲莽原之上，象征着中华民族伟大的精神，古往今来，多少诗人为它赞颂着，歌唱着。
>
> 在黄河大合唱中，展开了一幅悲壮的幻想然而又是现实的图画。①

合唱一开始，歌中所展现的船夫和惊涛骇浪搏斗的情景，不正是中华民族伟大解放斗争的缩影吗？那站在高山之巅，尽情歌颂着汹涌澎湃、奔腾万里的黄河的巨人，不正是代表着亿万中华英雄儿女对祖国倾吐的真情实爱吗？那舒展而深情的《黄水谣》旋律，所描绘出的"麦苗儿肥啊豆花香，男女老少喜洋洋"的秀丽图景，和"自从鬼子来，百姓遭了殃"的凄凉景象，不正是神州大地历史的真实写照吗？那感人泪下的《黄河怨》不正是整个民族的有力控拆吗？如火如荼的《保卫黄河》的宏伟斗争，不正是人民解放事业的典型形象吗？而《怒吼吧！黄河》所发出的战斗警号，不正是全中国人民的怒吼和"中国灵魂的怒吼"吗？②

郭沫若同志在《〈黄河大合唱〉序》中讲：

> 《黄河大合唱》是抗战中所产生的最成功的一个新型歌曲。音节的雄壮而多变化，使原有富于感情的辞句，就像风暴中的浪涛一样，震撼人的心魄。

① 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第159页。

② 郭沫若语。

他还说：

星海兄是贝多芬型的音乐家。……星海兄同时是一位革命家，尽管他那样专心于音乐，但他并不是为艺术而艺术的那种妄人，他是要以音乐为服务人民、服务革命的工具的。

在《人民音乐家星海》一文中，郭老又讲：

在抗战初期，他在武汉同许许多多的文化人一样，参加了第三厅的组织，他担任音乐方面的主任科员，他和张曙兄两位，事实上在领导着当时的抗战音乐。

后来张曙兄在桂林被日寇炸死了，星海兄去延安，大后方的一切声音差不多都沉没了。而《黄河大合唱》却和黄河之水天上来的一样，从北方吼唱了起来。这是人民的声音，使得好像人民的叛徒们听见了发生战栗。①

苏联著名作曲家穆拉杰里，在回忆他和星海同志的会见时曾说："我以极大的兴趣研究了冼星海的巨著——交响乐式的清唱剧《黄河大合唱》的总谱。这部深刻、庄严并且充满丰富的感情和美丽的诗意的音响作品，不愧被认为对中国音乐宝库卓越的贡献。"②

美国利德斯音乐公司，于1946年出版了《黄河》的英译本。虽然对这个译本的编者，不严肃地任意删改星海同志的原作我们很有意见，但这大型作品的出版，毕竟证明了星海同志在国际上的重大影响。

在其他许多国家，星海同志的作品，经常响彻在音乐厅，在广播里，在银屏上，这是中华民族的光荣！是人民的光荣！也是我国音乐工作者的光荣！

---

① 《人民音乐家冼星海》，见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第32页。

② 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第328页。

四、一个宏伟而灿烂的理想

一个艺术家必须高瞻远瞩，……如果他在新的道路上看到远远的前方一星火花在闪烁，但愿他就别为周围的黑暗胆战心惊，而是迈步前进。——威尔第

美，是客观存在。形象地体现这一美，是音乐艺术的光荣职能。

星海同志在形象地体现民族伟大精神美的时侯，既遵循和发展了我国民族音乐艺术的悠久历史传统和我们长期审美经验积累起来所形成的审美心理、审美要求、审美习惯、审美趣味，同时又根据广大群众的审美水平，大胆而勇敢地汲取和借鉴了外国的丰富经验和先进技巧。

星海同志是一个富有理想的人，这正是他性格乐观的基础。在《普遍的音乐》一文中，星海同志曾提出过“要把音乐普遍了中国，使中国音乐化”① 的设想，但从他参加了民族解放事业的伟大生活实践之后，他逐渐“觉悟到自己不但以为是一个音乐作曲者罢了，我们得要懂得时代的动向”②，后来并认识到“只限于音乐有关的东西……这还不行，我就也来一个学习社会科学的计划”③，直到结合革命形势，提出了要建立新中国音乐的宏伟而灿烂的远大理想。要知道，这个理想是在抗日战争进入异常艰苦的相持阶段时提出来的啊！

当时，星海同志讲：“现在是抗战已渐进入新阶段的时期，全国的音乐工作者，需要认定他自己的使命，联合起来，推动这重要的工作……”④ 接着，星海同志从创作、理论、干部等三方面作了具体的说明。关于创作，星海同志讲：

我们回答是以“大众化”为第一要紧，音乐要有力量，节奏要明显，通过民族的形式和内容来创作民族的新音乐。作风上说，第一，不要抄袭或摹仿欧洲的音乐，第二，不要趋向过去封建的形式和内容，或

---

① 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 41 页。

② 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 157 页。

③ 同上，第 16 页。

④ 同①，第 52 页。

> 颓废的作风。创作者可利用欧洲曲体来创作中国新兴音乐，但要有新的和声，旋律性与调性方面是要“中国的”民众的，通俗的。要达到这一点，就要以我国民歌小调、旧剧、大鼓及中国乐器研究作基础。[①]

后来，星海同志又有过“三种姿态”、“三种作风”和“三个口号”的提法。所谓“三种姿态”，他是指：“第一种，死硬地模仿西洋音乐，第二种则顽强地固执着中国音乐作法，第三种是尽力想使中国与西洋音乐适当的结合。”[②] 所谓“三种作风”，即是：“有一种颓废的，在音乐内容里面缺少了战斗性的，但为那些妥胁投降的人所赞成，不惜麻醉自己和别人，第二种是无原则的崇拜古乐和西洋的古典音乐，不加一成改变地接受，也不想着去发展，沉溺在悲哀的作风里。……第三种是崭新的作风，充满着新的生命和力量，这种作风散布在前线和后方甚至最近播送到敌后方，他富有抗战到底的彻底精神。是团结的，刻苦耐劳的，对形式与内容都力求适用全民族的要求，同时也是民主的。”[③] 所谓“三个口号”，就是在延安文艺界于1939年座谈星海同志的《生产大合唱》时，他提出来的“音乐应当是大众化、民族化、艺术化”[④] 的。以后他又听了毛主席《新民主主义论》的报告，并依据报告精神，改成了“大众化、民主化、民族化”，并加进了“科学化”的要求。

实质上，星海同志以上的种种提法，都贯彻了一个精神，这就是：新中国的音乐，既不能是盲目地崇洋，也不能是顽固地复古，而是要在继承和借鉴的基础上，走自己的路，发展和创造出我们中国自己民族的新音乐。

为此，星海同志写了一系列的理论文章，其中主要有：《救亡歌咏运动和新音乐的前途》《在抗战中纪念聂耳》《鲁艺与中国新兴音乐》《论中国音乐的民族形式》《民族与中国新兴音乐》《边区的音乐运动》《民歌研究》《现阶段中国新音乐运动的几个问题》等。

这些文章，旗帜鲜明，论点清晰，既包含着星海同志周密的科学分析，也有他长期实践的充分依据。概括来说，就是要发展我国的民族音乐事业。全国解放以来，我国的音乐事业，总的发展形势，可以说是基本上和星海同志预见趋于一

---

① 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第53页。

② 同上，第201页。

③ 同上，第132页。

④ 同上，第201页。

致的。因此，这些文章，即使我们今天读起来，仍不失其现实的意义。这是星海同志又一个重要而且非常宝贵的贡献。

我们都知道，音乐是民族精神的体现。不可能想像有这样的事：离开了音乐的民族特性，来体现民族的精神和生活。有人说："音乐是无国界的"，从这话引伸出来的是："例如贝多芬是德国伟大的作曲家，但他的作品，我们中国人也很喜欢，也能听懂。"我倒觉得这例子恰恰是有力地作了相反的证明：我们说正因为贝多芬热爱德国人民，是以德国人民喜爱和熟悉的民族艺术手段，表达了德国人民的精神和生活，所以在博得德国人民喜爱的同时，也博得了德国以外的人民的喜爱。18世纪以来，世界上许多国家民族乐派的蓬勃兴起，既显示了民族文化的空前提高，也为世界音乐的繁荣作出了贡献，这也是有力的证明。艺术的花朵，只有扎根在民族肥沃的土壤之中才能繁盛，这是真理。为此有人比喻讲："当葡萄树最初在旧金山种植时，那葡萄林场的主人常常实验，把来自法国或意大利的植物移植到本地的泥土里。结果，葡萄就带上了一种奇特的香味，——泥土的力量是多么强大啊。我想大可不必引伸其中寓意了——倘若艺术之根坚固地种在本国的泥士里面，这泥土就会给它一个特性，那么，你们仍然可以得到全世界而又不丧失自己的灵魄。"① 我觉得这话是饶有情趣的。

星海同志是一个非常热爱民族音乐艺术的人。他不仅长期坚持不懈地记录和研究我国各个地区、各个民族、各种体裁、各种形式的民间音乐，而且还亲自手抄、收集、整理各种资料，作了大量的笔记，并汲取其精华，运用在自己的创作当中。就是在前苏联阶段，他也没有间断对所在地区民族、民间音乐的收集和研究。正如他在《民歌研究》一文中所指出的那样，他是坚定不移地"相信民族的音乐也一定是国际的音乐"② 这一信念的。

正因为星海同志非常热爱我们伟大的祖国，热爱我们伟大的民族和人民，他才非常热爱我们祖国及其丰富的民族民间音乐艺术，也正因为他不知疲倦地不断汲取着这些民族民间音乐的丰富营养，他才能鲜明、生动而准确地体现出我们民族精神的伟大美。

为了我国音乐事业的发展，星海同志曾富有想像地、而且也是实事求是地反复讲过刻苦学习民族民间音乐的重要，他还提出了发展创作的一个远大设想：

---

① 〔英〕威廉姆斯：《民族音乐论》，第20页。

② 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第100页。

大众所需要的救亡歌咏，已由大众自然地应着时代的需要而产生，凭着过去的努力和工作，已奠定救亡歌咏的基础，展开了新音乐运动的前途。……

有了民众歌曲的基础，我们最低限度可以产生一种新的民歌风格，而不是以前的传统的民歌。这是一定要乡民们从实际生活去产生出来，并且要算定一种中国民歌的风格开展着将来的伟大民族的歌曲；其次我们中国有一天能实现交响乐诗的一定风格，代表那伟大的民族性，在音乐历史上占得较重要的地位；再其次希望有歌剧的产生，那种新歌剧是根据民歌，而具有新的形式和技巧，并且有最丰富的内容，但他并不是中国现在的京剧也不是西欧的大歌剧，而是努力另一种的新歌剧，要有这样歌剧的产生，是必要从抗战后的经验出来，因为新的音乐是产生在民族斗争里，而同时新舞蹈和电影也可以随着各种艺术部门的动向而进展，……①

一生中，星海同志正是言行一致并以此不倦地实践着。1943 年，他在苏联创作了交响音画《中国生活》，苏联著名作曲家波波夫看后，曾作了这样的评价："黄训（星海在苏联时的名字——引者）写的音画《中国生活》，在他自己独特的风格里，包含着现代西欧管弦乐的技术（主要是法国印象派的）及中国民间音乐的调式。（组成这个作品的四部分）创造了一系列非常有表现力的音乐形象，组成了一幅完整的农村景象的图画。这个具有独特的抒情风格的组曲，是以新颖的富有个性的音乐语言写成的。无疑的是值得苏联音乐界以极大的兴趣去注意并且值得他们去研究的，并且值得认真地用乐队来演奏。"② 事实证明星海同志的实践，是取得了成效的。

星海同志也满腔热情地以此指导着青年并且帮助身边的战友。我国音乐事业的空前发展，音乐队伍的空前壮大，许多富有创造性的作品的产生，许多音乐工作者的不朽贡献，实际上，都是和星海同志的热情工作分不开的。

---

① 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 48—50 页。

② 同上，第 185 页。

五、一位时代的“音乐巨人”

星海，他的思想象夜空中闪烁的星星，晶莹透亮；他的胸怀又象波涛滚滚的大海，广阔辽远。——《中国电影家列传》:《冼星海》

星海同志，是一贯重视、并且经过严格的专业技术训练的人。他是在母亲的歌声培育下长大，并爱上了这门音乐艺术的。为了提高自己的素养，他又经历了人生的一切艰难困苦，走南闯北，东奔西波，坚毅不拔，忍辱负重。艺术实践中，他更孜孜不倦地在这方面勇于进取和不断追求。我觉得，这是星海同志之所以在音乐事业上作出非凡贡献的重要缘由。

同时，我觉得，星海同志的专业技术，是结合了他广泛而深入的社会生活实践——尤其是革命火热斗争的实践，才发挥了巨大的作用，才取得了辉煌成就的。

毛泽东同志高度评价了星海同志毕生的努力和贡献，称誉他是“人民音乐家”。郭沫若同志称他是“贝多芬型的音乐家”，徐特立同志称他是“音乐界的鲁迅”，马可同志比拟他是“把音乐交还给群众的普罗米修士”，光未然同志则认为他是“我国最伟大的作曲家人民的艺术家”，等等。这些赞誉，在《冼星海专辑》中都可看到。茅盾同志在回忆星海同志时，写下了这样动人心弦的话：“从星海的生活经验，我了解了他的作品之所以能有这样大的气魄。做过饭堂倌，咖啡馆杂役，做过轮船上的锅炉间的伙夫，浴堂的打杂，也做过乞丐，——不，什么都做过的一个人，有两种可能：一是被生活所压倒，虽有抱负只成为一场梦，另一则是战胜了生活，即他的抱负不但能实现，而且必将放出万丈光芒。‘星海就是后一种人’。”①

星海同志也不只一次地讲：“中国人民的斗争教育了我很多。这个斗争是我的第二音乐院。”② 星海在写给母亲的信中他还说：“我要做个生在社会当中的一个救亡伙伴，而且永远地要从社会的底层学习，过去二十多年的流浪生活（指1937年前的生活——引者注），就指示了我一个实生活的经验是超过了学校的功

① 茅盾：《茅盾文集》（第十卷），北京：人民文学出版社，1958年，第188页。

② 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第315页。

课的。”①

生活，创造了美；生活，也使星海同志认识了美，理解了美。生活，是艺术的源泉，艺术家的生活实践是进行艺术创作的基础，在这里又一次得到了有力的证明。星海同志是一贯重视社会生活实践这一课题的。即使创作一首小歌，他如果不可能去实际体验时，也要细心的进行调查研究。1938 年在武汉，为了写好《在太行山上》等反映抗日游击队生活的作品，他向来自游击区的桂涛声、先河和赵启海等词作者，分别作了长时间的了解；为写《牺盟大合唱》，听词作者傅东岱详细介绍过山西人民当时的抗日斗争情况，为写好反映东北人民思想感情的作品，他不仅和词作者塞克等研究，而且还和东北流亡学生作广泛的交谈，写完之后又征求他们的意见，这样的例子也是很多很多的。

光未然同志回忆星海同志的文章，精辟生动，言简意赅，拜读后很受教益。但有一点，他没有弄清楚，说星海同志在“写《黄河大合唱》的时侯，自己并未到过黄河，凭着歌词的启发和我们交给他的一点最简单原始的船夫劳动节奏与意境的记录，他写出的《船夫曲》竟能给人以那样热烈的逼真的感觉。这就是天才，通常人难以做到的”。实际上，星海同志在写《黄河》之前，不仅到过黄河，而且还在那里生活相当一段的时间。请看：

> 1936 的夏天，我为上海新华影片公司筹备影片《壮志凌云》的摄制工作，影片里的音乐工作就是由星海同志担任，也就在那个时候我同他开始从相识到合作。
>
> ……我同他从认识到合作，时间虽然不长，但很快就发现他不但是一个好朋友，而且在工作上是一个很好的合作者，因为他对待生活的态度，是认真、谦虚和严肃的。
>
> 《拉犁歌》的作谱工作，因为他从法国回来的时间不长，他又是生长在南国的水乡，华北的农村生活没有接触过，所以是由几个朋友提供了一些北方劳动人民喊号子的音调作为参考。试作了几次，但是听起来总觉得水乡的情调太重，缺少一种北方的大陆气氛，……他很诚恳的谦虚地接受这些意见……
>
> 正好九月间我要到河南郑州一带去摄制农村外景，我建议他去接触

① 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 170 页。

一下北方的农村生活……他欣然接受了这建议。

以郑州为据点的外景队工作了一个多月，在这个期间里星海同志得到了一切便利，他可以支取费用，不受任何拘束去寻找他在创作上需要的东西。所以我忙我的摄制工作，他忙他的收集工作，他以孩子似的兴奋心情，忙着去赶集、赴庙会，哪里有席棚子里的民间艺人在演唱，哪里就有他的行踪，最使他兴奋的是到黄河沿岸渡口上去听船夫们的呼号，站在大堤上去欣赏那汹涌的奔流……①

这是从著名电影导演吴永刚同志的纪念文章中摘出来的。从这里，可以证明，星海同志在黄河岸边生活的情况，说明他在写《黄河》之前，不仅到过黄河，而且生活了一个多月时间，还收集过大量的创作素材，亲自聆听过船夫们的劳动呼声。

由此，我们可以说，《黄河大合唱》的诞生，并不是作者个人“无源之水”的偶然性产物，她是作者刻苦深入社会生活实践的结晶，同时，也可以说是轰轰烈烈的群众救亡歌咏运动深入发展的结果。抗日战争已进入了相持阶段，群众已不满足于那种抗战初期水平的作品了。当时，星海同志是很理解群众的心理的。《黄河大合唱》的问世，正满足了广大群众的这一要求。

由此，我们也可以说，像《黄河大合唱》这样的不朽之作，只有在模范的抗日根据地陕甘宁边区才能产生，而且也只有这个时代，只有经由冼星海这样的“人民音乐家”之手，才能产生。

星海同志说：“这种作品，是产生在延安，是抗战快到三周年的音运一个大转变。‘大合唱’产生可以说是空前，它不但能够在延安轰动一时，而且还影响到全国，提高了文化水平，增加了抗战的热忱，进一步增强了唤醒民众、教育民众和组织民众，无疑地是现阶段的一大助力。”②

写到这里，我不禁想起了恩格斯在《自然辩证法》一书中所说过的一段话来，这段话，是恩格斯在论述十六世纪的欧洲文艺复兴，和这时期德国产生的一首影响广泛而深远的歌曲《我们的主是坚固堡垒》时说的。他说：“这个时代，我们德国人由于当时所遭遇的民族不幸而称之为宗教改革，法国人称之为文艺复

---

① 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第323页。

② 见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（一），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第126页。

兴，而意大利人则称之为五百年代，但这些名称没有一个能把这个时代充分地表达出来。”

接着，恩格斯说明了自己的看法，他说：“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。”①

在这里，恩格斯接着列举了达·芬奇、丢勒、马基雅弗利等伟人之后，不仅把《我们的主是坚固堡垒》的作者马丁·路德（1483—1546）也列举了出来，并称他的这一首歌曲是“16 世纪《马赛曲》”，而且最后说：“他们的特征是他们几乎全部处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着，站在这一方面或那一方面进行斗争，一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用。因此就有了使他们成为完人的那种性格上的完整和坚强。”②

我国伟大的民族解放斗争，何尝不可以比作是我们中国的“从来没有经历过的最伟大变革，是一个需要巨人而且产生了巨人的时代”？而“几乎全部处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着”的冼星海同志，又何尝不可以像达·芬奇、丢勒、马基雅弗利和马丁·路德等巨人一样，称作是我们民族和时代的音乐巨人呢？

我自豪地认为：星海同志，就是我们民族伟大时代中的音乐巨人！这是我们民族的骄傲！是我们祖国的骄傲！是我们时代的骄傲！也是我们音乐工作者的骄傲！

这里，我想附带说明一下，星海同志的作品，尤其是器乐作品，在国内演奏和上演的还不多，有的甚至都没有试奏过。我觉得，对待星海同志器乐作品，我们不能脱离当时的历史条件去作苛刻的要求。星海同志在声乐作品方面，有着丰富的创作经验，可以说是开辟了我们声乐艺术的新纪元，为国际乐坛作了重大的贡献，这是有目共睹的。在器乐创作方面，他的确是实践得比较少，当时国内缺乏这种条件，反法西斯战争年代的苏联也很困难，因此在他的作品中可能存在着这样或那样的技术缺陷，这是可以理解的。但是星海同志在这方面的不懈努力，我们不应低估，也不应当让那些来自生活的作品总是躺在资料室里。为了真正了解这些作品的历史审美价值，使我们得以学习和继承，我们应当付出比一般作品还要多的力量，认真、耐心、负责而仔细地进行艺术再创造。我觉得，这方面仍

---

① 《马克思、恩格斯选集》（第三卷），第 444—445 页。

② 同上。

好像是有待于开垦的处女地一样，我相信，经过艺术家们准确的“解释”，我们能从这些作品中，挖掘出艺术的真、善、美来！

胡耀邦同志今年在批转一封留美学生的信时指出：“文艺创作和表演的一个最重要的政治任务，就是要激发全国人民的爱国热情，发奋图强，为祖国的社会主义现代化建设而献身。”在这方面，星海同志是我们的榜样。学习星海同志，更鲜明、生动地讴歌我们中华民族的伟大精神美，这才是我们在他诞辰八十周年和逝世四十周年时，对他的最好的纪念。

一九八五年夏于北京

（原载《星海音乐学院学报》1985 年第 4 期、1986 年第 1 期）

民族的心声　时代的战歌

——试析冼星海声乐作品的创作特征

许树坚

伟大的艺术家，往往能体察时代的脉搏，以其深刻而又独特的创作，体现整整一个时代的精神风貌，因而使这些作品不仅为当代的人民群众所理解和接受，也能超越于时代，为后人所传颂。冼星海就是我国近代音乐史上一位具有伟大创造力的音乐家。在那中华民族灾难深重的年代里，作曲家以最大的热忱、顽强无畏的斗争精神为时代和民族谱写了不朽之作，成为继聂耳之后，我国无产阶级新音乐运动的旗手和先锋。

冼星海的成功，除了他的天才条件和伟大的气魄、好学深思和勇于探索、坚强的意志和刻苦的精神之外，主要还在于作曲家具有明确的创作思想和坚定的创作方向。他曾说："我要写出祖国的危难，把我的歌曲传播给全中国和全世界，提醒他们去反封建、反侵略、反帝国主义，我们相信这些工作不会是没有意义的。"冼星海的创作活动就正如他说那样，总是从革命斗争的现实出发，从人民群众的根本利益出发，从抗日救亡歌咏运动的实际需要出发，使自己的音乐创作活动和社会活动紧密地结合起来。一方面推动着整个抗日救亡运动的向前发展，另一方面又使其创作不断地得到群众的检验，从中获得鼓舞和力量，调整创作计划和方向，确立为表现民族的心声和谱写时代的战歌的思想。

时代赋予作曲家以使命，时代也为作曲家完成这个使命开辟道路。冼星海在这场伟大的革命斗争中，不仅找到了方向，而且找到了方法。他的创作，特别是声乐作品的创作，以其独特的形式反映了现实。下面我们试从塑造音乐形象，运用音乐语言和选择音乐体裁等方面，分析冼星海声乐创作的特征。

一

"九一八"之后，面临着民族的危难，广大中国人民处在水深火热之中，而国民党反动派对日本侵略者采取不抵抗政策，把祖国大好河山拱手相送。国难当

头，有的人惊惶失措，悲观失望；有的人在唱“桃花江是美人窝”、“泪洒相思带，何日君再来”……从巴黎回到祖国怀抱的冼星海，认定那决不是时代的声音。他清醒地意识到自己的使命，毅然抛开个人的幻想，坚定地站在劳动人民一边，站在以聂耳为首的革命音乐一边，热情地写出了大量的声乐作品，塑造了能鼓舞群众投身抗战的鲜明而又多彩的音乐形象。

从这些作品中，我们感到朝气蓬勃而又沉实敦厚；感到热情、粗犷与激昂；感到一种使人要积极地行动起来的力量，感到一种坚韧不拔的斗争精神……。而这一切都是建筑在民族的爱与恨的基础之上。对祖国和人民大众怀着衷心的热爱，对侵略者和一切敌人抱有刻骨的仇恨。爱与恨交织在一起，构成了冼星海歌曲形象的核心。

作曲家的心目中，祖国是神圣不可侵犯的，人民是战无不胜的。所以在表现祖国、民族、人民形象的作品中，我们总可以感到一种伟大而豪迈的气慨，勇敢而坚强的性格，并往往和充满民族自尊的感情联系在一起，例如在歌曲《赞美新中国》中，作曲家以简炼、清晰的旋律线，有力的附点节奏，此起彼伏的复调手法，表现了明朗的自豪的感情，塑造了新中国美好的形象（见谱例 1）。表现祖国、表现民族形象最深刻、最完美的范例是《黄河颂》。作曲家借对黄河的抒怀，以深沉、博大的感情，赞颂有五千年文明的古国，歌唱不屈不挠的中华民族（见谱例 2）。那颂歌式的咏唱，史诗性的旋律，一气呵成的结构形式，宽广、奔放的情怀，体现了崇高的民族精神。



对祖国和人民爱之深切，对民族敌人必然恨之入骨。《心头恨》一曲，表现了那久久地埋藏在心底里的仇恨之火，猛烈地燃烧着（见谱例3）。接连出现的附点的节奏和切分节奏，大幅度下行的旋律，爆发式的十度音程上行大跳，再加上成功地结合了如“境”、“恨”等齐口字发音的拖腔，使演唱的润腔更能表达对民族敌人切齿之恨。歌曲《黄河怨》则以一个失去丈夫、孩子，身受凌辱的妇女的具体情节来揭露侵略者的滔天罪行，她对着黄河哭诉呀、呼喊呀，黄河用汹涌的波涛报以回音，且听妇人绝命前的呼声（见谱例4）。节奏的自由化，音调的宣叙性，是和歌词的语词、语气紧密联系的，是为人物的特定情绪所决定的。从小字一组的a一直冲向小字二组的b，形成了全曲的高潮，她的呼喊冲破了黄河声浪……这何只一个妇女的血债，独家的冤仇？敌人欠下了亿万人的血债，结下了民族的不共戴天的冤仇！

谱例3



谱例4



爱人民之所爱，恨民族之所恨。爱与恨在冼星海的作品中是一个不可分割的整体。恨得越深，反抗得越强烈；爱得越深，拯救民族的愿望越迫切。这是作曲

家歌曲中具有深厚的时代感情的坚实基础。

1935—1940年间，无论是在上海、在武汉，还是在延安，冼星海都用他雄壮激情的歌声动员抗战，反映抗战。事实上，他比同时代的任何作曲家都更丰富地塑造了抗日救亡的民族英雄形象。例如，不仅有像《救国军歌》《抗敌先锋歌》等一类反映军队抗战的歌曲，表现他们钢铁的意志和力量，踏着雄壮的步伐，握枪挥刀冲锋杀敌的形象；而且有像《游击军》《到敌人后方去》《在太行山上》等一类游击抗战的歌曲，他们出没在万山丛中，青纱帐里，叫敌人闻风丧胆，表现了机智勇敢和革命乐观的形象。在反映全国总动员，全面抗战方面，冼星海的歌曲不仅有工人抗战、农民抗战，而且有妇女抗战、青年学生抗战，甚至是儿童抗战的形象，此外，还有在后方努力生产，积极支持抗战的形象。作曲家塑造这些形象时，既表现了全国人民为争取民族解放一致抗战的共性，也注意到不同阶层、不同年龄、职业特点的个性。下面我们着重分析形象的个性方面。例如在《印刷所所歌》和《华北农民歌》中，可以比较出工人和农民的不同形象特点（见谱例5、谱例6）。前者处理节奏紧凑有力，进行曲风格的曲调，加上运用动机式的主题发展手法，使人联想到工人形象的坚实和强劲，后者吸收了民间音调，特别是融汇了号子和山歌的节奏及曲调因素，使歌曲具有浓郁的乡土气息。又如作曲家在《青年进行曲》和《三八妇女节歌》中塑造青年形象和妇女形象的特征也是十分鲜明的。前者表现了朝气蓬勃、勇猛直前的革命青年的形象，为了配合歌词，突出某些重要的字词而创作的主题，具有自由的句式和非方整性的结构特点，曲调活跃，充满动力，他们怀着“国家兴亡，匹夫有责”的严峻使命感，前进！挺战！后者塑造了被压迫妇女的觉醒形象，透过那弱起节奏的句子，流畅、明朗的曲调，特别是在“喊出了自由的吼声”一句（见谱例7）。我们能感到一种战斗性与抒情性的结合，一种女性要自由，求解放的情绪。在为数不多的儿童歌曲中，冼星海也力求注意表现他们的年龄特征。例如在《只怕不抵抗》中，所塑造的是一群学龄前儿童天真烂漫的形象，他们手拿小刀枪，打起小铜鼓，“一刀斩汉奸，一枪打东洋”，童谣式的曲调，生动的节奏与民间锣鼓点有联系，而《祖国的孩子们》所表现的却是一群受教育的少年儿童不畏强暴的形象，号角般的音调，战鼓式的节奏，他们发出了“不愿做羔羊，要反抗，不愿做牛马，要战斗”、“用我们最后一滴血，争取明天的自由”的呐喊！





谱例 6 《华北农民歌》



谱例 7



冼星海的歌曲创作，以其准确、深刻和丰富多样的音乐形象，鲜明地体现了中国人民在反抗日寇侵略，争取民族解放的时代特征。

二

历史上任何一次民族独立的解放运动，总是伴随着民族文化的发展。革命的阶级利用民族文化的进步传统，以唤起民族的觉醒，发扬民族精神，充实民族的感情，使之成为伟大的革命运动的强大动力。从这点出发，民族文化运动实际上是革命时代的产物，我国 30 年代的新音乐运动，就是这类民族文化运动的一部

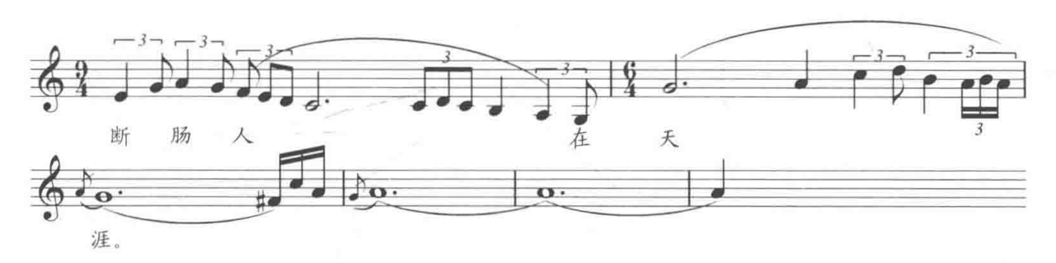
分，冼星海是继聂耳之后最杰出的新音乐运动领袖。他的创作，特别是声乐创作，具有广泛的通俗性和易解性的特点，这是和作曲家对音乐民族化、大众化有着精辟的见解分不开，也和作曲家在创作实践中对民族民间音乐语言的吸收、融汇、革新分不开。

冼星海在《民歌与中国新兴音乐》一文中指出：我们要“建立一种新兴的民族音乐，代表进步的人民的雄亮有生气的作风，代表着全民族的工农的朴实、耐劳、刻苦……的强大集体力量！这种音乐才是我们民族所要求的，是有民族性而又有世界性的”。从这段话中，我们可以归纳如下三点：第一，建立新兴的民族音乐的任务，就是要表现民族精神、感情和性格，塑造中华民族的英雄形象；第二，音乐要唤起民众抗战的热潮，必须运用为民众所喜闻乐见的形式——民族形式，在这个基础上，才能根据时代的要求，创造出新的东西来；第三，在世界音乐宝库里，中华民族的音乐应该有它的席位。我们的任务就是要把民族传统中优秀的东西与科学的现代化的技术结合起来，创造出既有民族性又有世界性的新音乐。冼星海在他的论著中，不只一次地论述过这些观点，并在他的创作实践中作了有益的尝试。

首先，我们从作曲家一些抒情旋律中，可以感到与民间音调的密切联系。例如抒情歌曲《二月里来》和《江南三月》，两曲有“异曲同工”之妙韵，鲜明的江西民歌所特有的优雅委婉的音调，绘声绘色地表现了江南秀丽、明媚的春光。但这并不是从哪一首民谣脱胎出来的，而是吸收、融汇许多江南民歌的结果，提炼民间音乐语言的结果。同样，在《黄水谣》《做棉衣》等歌曲中，都可以找到这类成功的曲调。当然，冼星海并不拒绝直接运用民歌进行改编。相反，正因为作曲家非常灵活地贯彻了继承和创新的原则，所以使他的声乐改编曲，如《河边对口曲》《酸枣刺》等具有鲜明的时代特点，而那些运用民歌音调的创作歌曲，实际上成了新民歌。

在另一类抒情旋律中，作曲家注意到吸收戏曲音乐的表现手法，特别是运用戏曲唱腔的拖腔手法，以表现细微的感情变化。前面提到的《心头恨》就是一个例子，同样，在《血债》《莫提起》等歌曲中都有类似的尝试。特别是在为元代诗人马志远《天净沙》一词所谱写的艺术歌曲，作曲家大胆地、创造性地运用了拖腔手法，丰富了它的表现力（见谱例8）。透过这个拖腔异常深刻地表达了内心的痛苦情绪，成功地绘画了“断肠人”的悲剧性形象。虽然此曲并不反映抗战的现实生活，但选词的目的是为了表现人民的苦难，表达作曲家怀念祖国之情，这一现实主义的倾向是十分鲜明的。

谱例 8



此外，冼星海还在歌曲创作中吸收了民歌中运用衬词的手法，使之成为表达情绪和表现风格的重要因素。例如在《渔民歌》中用“啰”、《起重匠》中用“噎呵嘿嘿”、《游击军》中用“嘁嚓嘁嚓”、《保卫黄河》中用“龙格龙格”等。这些衬词的运用，不仅使人听起来感到亲切，而且对塑造歌曲的形象起了很好的作用。特别是在《保卫黄河》中，作曲家把主要曲调和衬词“龙格龙格”用卡农形式结合，此起彼伏的多声部手法，生动地表现了人民战争的巨大声势和革命乐观主义精神。

冼星海在声乐创作中对民歌的吸收、融汇，还可以从运用民间打击乐，应用联曲体结构，发展民歌体裁等方面找到成功的例证。

作曲家认为，“要创作民谣风的东西，就应该多唱民谣，多分析民谣，不去接近它，不去理论，空谈创作，结果只是一两首民谣的变形，那不是创作。”对民族民间音乐的学习、分析、研究的目的不是为了猎奇，而是为了创新，这一观点，指导着作曲家的创作实践。

在一些战斗性的歌曲旋律里，冼星海非常注意对调式的运用，创造了新型的民族战歌。例如在《救国军歌》《游击军》《反攻》《挺进先遣队》等一类进行曲中，均以民族的五声调式写成；而在《救国进行曲》《青年进行曲》《战歌》等另一类进行曲中，则以西洋的大调式写成。两类战歌都具有雄伟的气魄，但风格有明显的区别。在五声调式的旋律里，作曲家突出了主和弦为骨干音的旋法，赋予宫调式的曲调以坚强有力的性格，在以大调式写成的进行曲中，作曲家又往往揉合了五声调式特有的旋法（大二度、小三度或小三度、大二度）的三音组进行，使大调式的旋律民族化。在《保卫芦沟桥》一曲中，冼星海还运用了调式交替手法，以表现歌曲情绪发展的层次和塑造多侧面的形象（见谱例 9、谱例 10、谱例 11）。曲调从徵调式出发，然后转到宫调式，在高潮部分，还有向大调式转化的倾向，结合着旋律一个部分比一个部分的音域更扩展，拍子变换，句子增长等手法，开始时表现对敌人的仇恨；接着表现同敌人血战到底的决心，进而表现

中华民族神圣伟大，三个部分的情绪是不断发展，而又是统一的。在这里，调式的交替手法起了重要的作用。

谱例 9



谱例 10



谱例 11



在合唱曲写作方面，冼星海创造性地运用了复调——和声的混合织体，特别是在一些混声二部合唱中，高低音声部常常在同一时值里进行着两个相对独立的旋律，它们的情绪和性格基本一致，低音声部虽然有和声及补充作用，但很明显，作曲家是从旋律的角度出发的，因而常有声部的超越。例如《在太行山上》（见谱例 12）这种声部旋律线条的交织进行，是建立在节奏相同或相似的基础上的，两个声部的关系既是和声性的，同时又具有多声部穿插的复调效果。这是根据我们民族审美习惯，创造性运用多声部写作技术的成果。在冼星海的歌曲创作中，常用以表现宏伟的气派和英雄群象。如在《赞美新中国》《祖国的孩子们》《河边对口曲》《打倒汪精卫》等歌曲中均可见。

谱例 12



冼星海声乐作品中，音乐语言的形象性、深刻性和通俗性，是建立在民间音调的基础上的，是和先进的创作技术紧密相连的，也是作曲家审美理想最直接的体现。

三

冼星海的创作，涉及多种多样的音乐体裁范围，除了一般的群众歌曲和艺术歌曲之外，还有音诗、音画、舞曲、组曲、序曲、交响曲、大合唱、电影音乐、戏剧音乐和歌剧等，可见他是全面地掌握了先进作曲技法的音乐家。但是，为了抗日救亡的需要，革命现实的需要，冼星海在实践中非常重视歌曲体裁的创作。他用歌曲来宣传群众，使之成为反侵略的强大的思想武器。为了多写群众喜爱的歌曲，他不惜放弃那些所谓“艺术上的完美”。他说：“有人问我为什么我的歌曲大部分都不写伴奏。我的回答是‘没有空’，目前大众还不是最需要我写伴奏，他们需要的是大量的歌曲，需要能从各种角度反映他们的生活要求的歌曲。我要以写一首伴奏的时间去写两首新歌。”就是这样，在五六年间，冼星海日以继夜地写下了数百首各种体裁的歌曲作品。

虽说是写作歌曲，但也有两种不同的态度。冼星海反对那些只顾少数人，只注意城市里的几个合唱团，而忽视了人民大众、忽视农村的错误的创作倾向。尽管他的歌曲也有独唱、对唱、齐唱和合唱多种形式，但他认为齐唱曲比其它形式更为群众所需要，所以，他写的齐唱曲占其歌曲作品的总量的半数以上。由于这些歌曲不受技术条件的限制，群众学唱方便。写成一首新歌，流传得既快又广，而且深入人心。从农村到工厂，从学校到军队，从前线到后方，一下子便成了歌声的海洋。由此可见，冼星海对歌曲体裁的运用具有鲜明的政治目的性，是时代使命的产物，它取决于作曲家革命的世界观和艺术观。

冼星海的歌曲创作，不仅数量是可观的，而且体裁式样也是非常丰富的。除了进行曲歌曲外，还有劳动歌曲、抒情歌曲，纪念性歌曲、叙事歌曲、风俗歌曲等多种。而每一种体裁又可以细分为多种不同的类别。以进行曲歌曲为例就可分为：军队进行曲、游击队进行曲、工人、农民、青年学生、妇女、儿童等进行曲，此外还有囚徒进行曲。从情绪上划分则有号召性的、战斗性的、颂歌性的和像《在太行山上》那样与抒情性结合的进行曲。它们构成了冼星海的歌曲创作的重要组成部分，是抗战期间影响最广，战斗力最强，也是艺术上非常出色的作

品。又如劳动歌曲也有:《顶硬上》《拉犁歌》《耕农歌》《起重匠》《拓荒歌》《抬土歌》《炭夫歌》和《船夫曲》等多种。在创作这类体裁的歌曲时，作曲家并没有停留在劳动生活的模拟与复制，而往往能把握着富有特征的劳动节奏，使它成为乐思发展的动机，塑造音乐形象的核心，并且，一经发展便总是和表现民族精神相联系，和将爆发的强大力量相联系。在这类作品中，我们便感受到，劳动人民的形象就是时代主人的形象，他们的呼声就是时代的最强音，他们的觉醒就是中华民族必胜之本!

歌曲体裁不仅是冼星海创作的重要组成部分，而且也是作曲家后来创作大合唱和器乐曲的基本，无论在音乐语言的提炼、音乐形象的积累，还是在音乐形式的探索方面，都为创作大型作品作了充分的准备。例如，冼星海在1939年间创作的几部大合唱，都是在不同程度上综合了歌曲体裁发展起来的大型声乐套曲形式。《生产大合唱》是一部与歌舞表演相结合的风俗性大合唱;《九一八大合唱》是一部与民间歌舞音乐和戏曲音乐相联系的，具有回旋结构特点的叙事性大合唱;而《黄河大合唱》则以朗诵词把多种体裁的歌曲连结成一个整体的，气度轩昂史诗性大合唱。在音乐史上，冼星海第一个把欧洲传统的清唱剧形式同我国革命的现实生活内容相结合，创造了新型的大合唱体裁，多侧面地反映了革命斗争的重大题材，塑造了新型的英雄群象。特别是《黄河大合唱》更具有伟大的历史意义:它的出现，吹响了时代号角;它的出现，使中华民族的精神为之振奋;它的出现，标志着无产阶级革命音乐的新风格;它的出现，宣告中国新兴民族音乐艺术走向世界!

时代赋予我们的任务是什么呢?怎样的音乐才不愧是我们时代的音乐、时代的歌声呢?在纪念星海、学习星海的日子里，在“星海音乐学院”命名的日子里，我反复地自问……

从爱国主义者到共产主义战士;从印象派的门生到社会主义现实的音乐家;从穷苦渔家的孩子到无产阶级新音乐的奠基人……冼星海的道路能为我们作出最完满的回答:他的生命和民族的命运相连，他的心脏与时代的脉搏相通，所以他唱出来的是民族的心声，他谱出来的是时代的战歌!

(原载《星海音乐学院学报》1985年第4期)

面对着同学们殷切的期望[1]

——由讲述冼星海的音乐创作引起的思考

陈聆群

一

"现在音乐学院的学生不理解聂耳、冼星海，甚至轻视这两位人民音乐家!"一段时间里常常听到一些音乐界的前辈发出这样的叹息。

笔者作为一个在音乐学院里讲授中国近现代音乐史的实际工作者，确实也时常要面对这样严酷的事实。冼星海的音乐创作这是一个非讲不可的专题，粗粗想来，至少已向不同年度、班次和专业的学生，讲过不下二十来次。但迄今为止，教学效应比较理想的次数并不多，甚至可以说基本没有达到过自己所期望的那样的教学效应。是自己的教学态度不认真吗？不是的。出于对这位人民音乐家由衷的崇敬和对他在中国近现代音乐史上所具有的历史地位，每讲这样的专题，自己总是不敢懈怠，要格外认真备课的。可是不少同学对于讲课的反响却是淡漠的。有的同学婉转地提出，老师讲的同他们听星海音乐作品的直接感受有距离（用他们的俏皮话来说，叫做"讲的比唱的还好听"）；有的同学率直地指出，课堂上听到的，和他们平时阅读文章中所了解的，全是没有新鲜感的老生常谈。

对于这类令人啼笑皆非的反响，应当怎么办呢？也许，不在音乐学院里直接教学的音乐评论家们，可以写上一篇辛辣的评论文章，把那些对我们的革命音乐先驱流露不敬的学生数落一番，甚至据此给音乐学院中国近现代音乐史的教学，下一个"存在着轻视以至贬低以聂耳、冼星海为代表的革命音乐传统的错误倾向"的断语。可是，像笔者这样要直接面对同学的教师，有责怪受教于己的学生

---

[1] 编者按：作者在文章中就星海音乐创作的教学和研究提出了现存的一些问题。正如文章题目所示，这些问题都是作者在教学与科研实践中的"痛切"感受，问题提得实实在在，言之有物，我们欢迎这样的稿件。提出问题就是解决问题的一半。如果有更多的人来议论，来想办法，另一半问题也会求得解决，这是我们的愿望。

的权利吗!? 而对于那些“轻视”、“贬低”、“错误倾向”之类的指责，恐怕也不能那么心安理得地听听就完了。

诚然，像以上所说的那种教学效应，首先反映了自己的教学水平低和无能。但据笔者观察，同学们的那些反响，也不全是冲着某个中国近现代音乐史的教师来的。如果我们把同学们对于讲课的反响当作一面镜子，那么我以为其中所照出的就不仅是讲课教师肚皮里有多少货色，同时也照出了这门学科所讲专题在研究工作上的优劣深浅，而且还照出了我们现实音乐，生活中所存在的某些令人困惑不解的问题。

现在，姑且撇开教师的个人因素不谈，就讲述冼星海音乐创作所产生的教学效应而言，笔者痛切地感到：我们在教学资料、教学手段和讲述论评等方面，至少存在着“不全”、“不美”、“不实”三个问题；而这三个问题，又是同我们的研究工作和音乐生活中的某些缺陷密切相关，这需要具体地加以剖析。

所谓“不全”，是指教学资料掌握不全。直到今天，我们对冼星海音乐作品资料的掌握还是不完整的，有不少作品，包括一些重要作品的曲谱，尚缺失未见。

据马可同志回忆：星海自己曾说过，他是“在没有到巴黎以前就作曲的”[①]，但我们至今还未见到过他的最早作品，这就使我们无从了解和向同学们介绍星海音乐创作的起点，究竟是怎么样的。

如果按照星海《创作札记》的记述，他的创作的第一个时期，是1929年至1935年“在巴黎的时候”[②]。这一时期的作品数量不多，保存下来的手稿和后来发现曾录成唱片的，仅有歌曲《牧歌》《雨天的乡村》《杜鹃》《夜曲》和《d小调小提琴奏鸣曲》等六首[③]；而他在《创作札记》中记述到的歌曲《游子吟》《中国古诗》《风》和钢琴独奏组曲、小提琴独奏组曲、弦乐四重奏《萨拉班德》等作品，都未见有曲谱留存。其中特别是《风》(*le Vent*. Pour Soprano Solo Clarinet [B] et Piano)，是星海自认为“比较成功的作品”；自述曾在巴黎播音和公开演出，并得到当时在巴黎的普罗科菲耶夫的赞赏。这部作品的曲谱，虽有好几位老音乐家回忆当年曾经目击过，但现在却是杳如黄鹤，难觅踪影。无疑，这对我们准确地介绍、评述星海在巴黎时期的创作作风和已经达到的成就，带来了困

---

① 马可：《回忆星海同志》，载《解放日报》，1945年11月16日。

② 冼星海：《创作札记》，载黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》(二)，北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962年，第145页。

③ 《牧歌》有张曙、李丽莲演唱的二重唱唱片（百代公司35024号）存世，其余作品见存作者手稿。

难。比如，星海自己说，他在巴黎的作品“只不过是有印象派的作风和带上中国风味罢了”①。但这句话同我们目前能见到听到的上述六首作品，却不能完全对上号。也许，这样的特点，正是集中体现在那首《风》中吧?！这就是由于资料的缺失，给我们的研究工作和论评讲述留下了空白。

星海创作的第二个时期，是他从 1935 年夏秋间回到国内，至 1938 年 11 月去延安之前，也即主要在上海和武汉两地投身于抗日救亡音乐运动的三年多时间。写作抗日救亡题材的群众歌曲和各种戏剧、电影歌曲，是他这一时期创作的中心。据其自述，他“在上海大约写了 300 多首救亡歌曲”，“在汉口停留了一年，写了有 100 多首歌曲”，再加上他还写了一些别的题材的抒情歌曲，合计就该有近 500 首歌曲作品。虽然这可能只是一个估计的约数，但同我们目前能见到的曲谱仅有 120 首左右，差距却是太大了。尽管这一时期他的传唱最广的最为著名的歌曲代表作至今犹存，但在那些知名而未见的歌曲中，也包括了像为话剧《日出》《大雷雨》所作的插曲，以及“用军乐伴奏的大合唱”《五月战歌》② 等，按推测应当是比较重要的作品。这里还没有提到，他在这一时期还为大约近十部影片作过配乐，以及他在 1938 年 2 月 15 日的日记中明确记载的“近作《‘三·八’交响乐诗》”③ 等作品，这些我们都未能得到乐谱或音响资料。不用说，这当然要影响到对他这一时期创作全貌和成就的论评与讲述的完整和准确。

星海于 1938 年 11 月到延安，至 1940 年底去苏联，是他创作的第三个时期。这是他的作品数量最多和创作成就最为光辉的重要时期。我们对他这一时期作品资料的掌握情况，同上一时期差不多。即：主要作品如《生产》《黄河》《九一八》《牺盟》等四部大合唱和歌剧《军民进行曲》，以及歌曲《反攻》《三八妇女节歌》《打倒汪精卫》等，多见有乐谱留存；但就他自述的这时“总结写了大概有五六百首的歌曲”，则差距还很大。因此，仍然影响对他这一时期创作全貌的完整认识和介绍。

---

① 冼星海：《我学习音乐的经过》，载黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 11 页。

② 冼星海 1938 年 5 月 7 日致钱韵玲信。载黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 174 页。

③ “三‘八’”是指“九一八”、“一·二八”和“八一三”三次日本帝国主义侵华和中国人民奋起抵抗的事变。见黄祥鹏、齐毓怡编：《冼星海专辑》（二），北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962 年，第 53 页。

星海创作的第四个时期，是他于1940年底到苏联，至1945年10月30日逝世，在苏联—外蒙—苏联滞留的最后五年。这时，他的创作中心由原来主要是歌曲、大合唱、歌剧等声乐体裁，转向了交响音乐和独奏曲等器乐体裁，同时又写了许多主要为古诗词谱曲的室内性艺术歌曲。可以说，这是他力求在创作上进行更深广开掘的时期。同样，这一时期的作品也有不少重要的缺失。如：由他自己编目的作品第16号管弦乐音画《中国生活》、作品第19号《哈萨克歌曲集》、作品第20号《哈萨克女声三部合唱》、作品第21号《啥萨克器乐独奏曲》中的《哈萨克进行曲》等三首、作品第24号《哈萨克曲调两首》以及《中国舞曲三首》等，都没有见到曲谱。特别是在1941年6月苏德战争爆发前，已经完成了的受中共中央委托的为延安电影团拍摄的纪录片《延安与八路军》配乐。① 这一具有重要历史意义的电影配乐的曲谱到哪里去了呢!？这里还没有说到，他在这时期写作的《民族解放交响乐》《神圣之战交响乐》《满江红》等9首交响组曲，交响诗《阿曼盖尔德》、管弦乐《谐谑曲》以及不少艺术歌曲，虽有曲谱手稿存世，却长期未能整理出版和极少甚至从未付诸演出，因此，即使是有志于研究冼星海音乐创作的人，也无从得知这些作品的全貌。所有这些因素加起来，当然也就谈不上对星海最后五年的创作，作出真正全面和准确的介绍与论评了。

以上所述，还只是作品的乐谱资料一端，如果再要求能够比较完整地掌握星海主要音乐作品的音响资料，以及绝大多数主要作品的有关创作背景与过程的准确史料（这些都是研究论评和介绍讲述星海音乐创作所不可缺少的），那么，我们的教学资料中的空白和缺项就更多了。

这里必须说明，笔者并不认为，必须等到穷尽了星海音乐创作的全部资料，才谈得上去讲述和论评，更不是主张在课堂上要把星海音乐创作的所有资料，都点滴不漏地灌输给学生。以上陈述的实际情况只是想证明：由于我们对星海音乐创作资料的掌握，还有那么多明摆在那里的访缺、查失、考索、订正以至整理出版和付诸演出与录音等工作，没有去做或并未真正做到底，这就不能不影响到我们对学生作介绍讲述时的充实和准确。道理很简单，因为“研究必须充分地占有材料，分析它的各种发展形式，探寻这些形式的内在联系。只有这项工作完成以后，现实的运动才能适当地叙述出来”。②

① 见程季华主编：《中国电影发展史》第二卷有关章节记载。

② 马克思：《资本论》第二版《跋》，载《马克思恩格斯全集》第23卷，第23—24页。

三

所谓“不美”，是指不可或缺的教学手段——提供给教师在课堂上向学生示例的星海音乐作品的音响“不美”。

必须首先说明：笔者在这里乞求的“美的音响”，是指符合于音乐史教学要求的，那种能够真实地再现作品的本来面目和历史气氛，并且具备作品原有艺术感染力的音响。这里包括了对演唱演奏和音响手段两个方面的要求，因此，决不是要那种目前在音响市场上偶尔可以看到的，类如某些“歌星”以所谓“五四以来优秀歌曲”的名义录制的，听起来似乎“很美”的音响。这种演唱“流行歌曲化”或伴奏“迪斯科化”的音响，从音乐教学的角度来看，只是一些丧失了作品历史原貌与美学价值的赝品。

说来可怜，包括被尊为人民音乐家的聂耳、冼星海的不少作品在内，我们中国近现代音乐史上的许多优秀作品，要不是从未录制过或无从觅到可用的音响，就是虽有音响，却都是采用陈旧不堪的录音手段录制下来的（例如三四十年代至五六十年代的粗、密纹唱片，再不就是在演唱演奏上尚未达到应有要求的）。在这样的音响中，也有一些具有不容忽视的历史价值，有时也应向学生示例。但问题在于现在能在中国近现代音乐史上传达给学生的，几乎都是粗糙刺耳的或者距离上述“美的音响”的要求尚远的声响，这就难怪学生要嘲讽老师“讲的比唱的还好听”了。

想想使人困惑难解，难道我们对于自豪地引为中国近现代音乐史上划时代的或经典性的那些音乐作品，竟不肯以最理想的演唱演奏，并尽可能采用现代化的先进的声像录制手段，将它们真实而又尽善尽美地记录储存下来，以飨我们的莘莘学子，并使其永垂于我们的子孙后代吗？可是，这却是摆在我们面前的现实！那些“立体声”哪，“高保真”哪，“栩栩若生”的录像电影片哪，同我们中国的音乐学院里的中国近现代音乐史的教学似乎是无缘的，但却常与一些说不上是什么的，带来可疑的“舶来”气味的艺术赝品联系在一起。试问：造成这种不正常状况的原因何在？

以上所谈的，似乎仅是一个没有什么理论性的实际问题，其实不然。“只印刷出乐谱而不诉之于听觉的音乐是不能使我们得到享受的”①，这是恩格斯所说的，也是任何一个音乐爱好者都懂得的常识。音乐作品说到底，要靠“活起来”

① 恩格斯：《莱茵的庆祝会》，载《马克思恩格斯论艺术》（四），第416页。

的音乐本身打动人，文字的或口头的讲述论评，只能起一种引导启发人去能动地领悟其真谛的辅助作用。冼星海的许多优秀音乐作品，在历史上和在我们今天的音乐生活中，曾经和仍在发挥震撼千千万万人心灵的艺术力量，但却唯独在我们音乐学院的课堂上，使一些学生产生了淡漠的，甚至是怀疑其历史意义与艺术价值的反响，这首先要怪我们未能向他们提供真正体现星海音乐作品精髓的美的音响。如果说，马克思的关于“对于非音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义”的论断，是毋庸置疑的，那么，他在同一段文字上所说的“只有音乐才引起人的音乐感觉”，以及“任何一种对象对于我的意义（它只对于与之相适应的感觉才有意义），恰恰等于我的感觉所能得到的意义”①，也是不应该忽略的。所谓“只有理解了的东西才更深刻地感觉它”②，决不能够理解或不必经过真切的感觉就能理解它。相反，对于音乐的教学来说，启用一切尽可能完美的手段，帮助学生去直接和真切地感受那些在音乐史上具有代表性的音乐作品本身，应当是引导他们最终真正理解其历史意义和艺术价值的首要一环。这就是必须强烈地提出：要给我们的学生提供真正美的音响的理由所在。不过，这是某一个音乐史教师，甚至某一所音乐学院，都是难以单独做到的。因此，有必要在这里向对组织管理我们的音乐生活负有责任的部门和领导者，发出呼吁和请求。

四

所谓“不实”，是指我们对于冼星海音乐创作的讲述论评不实在，而这是同我们的研究工作和音乐理论方面的学风不扎实直接有关的。

这是一个似乎矛盾的现象：自聂耳、冼星海逝世以来，我们的音乐理论界，尤其是在中国近现代音乐史的研究中，始终是把对于这两位人民音乐家的研究放在重要的和突出的位置上的，有关的文章论著不算少，但为什么当运用这些应该是相当丰厚的研究成果于课堂教学时，却会使一些学生产生觉得没有什么新鲜感的反应呢?

其实，据笔者了解，多数同学是感到从那些看来似乎是洋洋大观的文章、论著和与之相似的讲课中，学不到多少实实在在有用的东西。应当承认，同学们的

---

① 马克思:《1844 年的经济学 - 哲学手稿》，载《马克思恩格斯论艺术》（一），第204—205 页。

② 毛泽东:《实践论》，载《毛泽东选集》（第一卷），第 263 页。

这种观感，是看破了某些文章、论著与讲课的要害的。

当然，这并不是说，数十年来我们对聂耳、冼星海的研究毫无成绩，具有科学性和比较扎实的文章、论著是可以举出一些的，“全是老生常谈”的论断不符合事实。但我们也确实看到，除了大量的回忆、纪念文章之外（在这些文章中有不少提供了珍贵的史料，或提出了富有启发性的论断），有一些评论文章和应该是具有学术性的论著中，存在着“三多三少”的现象，这就是：一般性的谈论聂耳、冼星海在方向、道路、旗帜等方面的意义和作用比较多。具体深入地剖析论证他们何以能在这些方面起到历史作用的根据却比较少；空泛地谈论聂耳、冼星海的世界观与创作方法，以及歌颂一番他们作品的革命性、群众性和民族性比较多，具体深入地剖析论证他们的世界观与创作方法的科学内涵，以及对他们作品的艺术特征与形式创造的各个环节，作出富有说服力的分析的却比较少；以“大批判”式的语言声讨别人“否定聂耳、冼星海”比较多，具体深入剖析出现一些不同意见的原因和与人为善地摆事实讲道理却比较少。我认为，使一些同学厌烦甚至反感的，主要是以上所说的这“三多三少”。引导他们最终真正理解其历史意义和艺术价值的首要一环。这就是必须强烈地提出：要给我们的学生提供真正美的音响的理由所在。不过，这是某一个音乐史教师，甚至某一所音乐学院，都是难以单独做到的。因此，有必要在这里向对组织管理我们的音乐生活负有责任的部门和领导者，发出呼吁和请求。这“ 三多三少”的现象，虽然在最近几年中逐渐有所改变，特别是去年 11 月在武汉召开的“聂耳、冼星海音乐创作学术讨论会”，已迈出了重要的一步；但由于这是我们的音乐理论研究工作，在相当长的时间中受到“左”的影响所形成的痛疾，“冰冻三尺非一日之寒”，因此，要彻底改变过来还要化大力气。不过，笔者以为，祛除“左”的病疾，用以“左”对“左”，以打对打的“顶牛”办法是不行的，可能会适得其反。要紧的还是要培植实事求是的马克思主义的学风，面对各种实际问题，脚踏实地地在音乐理论研究的园地上去垦掘开拓。

从要向学生传授知识并为之解疑辨惑的教师的角度来看，关于冼星海音乐创作的教学，就面临着许多迫切需要进行深入研究，以作出切实回答的实际问题。如：

我们说冼星海是聂耳的后继者，他进一步发展了从聂耳开始的革命音乐创作的传统，那么，就应该具体地回答，他除了在方向、道路、创作思想、创作方法、创作内容等方面的继承与发展外，在音乐艺术形式创造的各个环节上，又有那些实际的发展与成果呢？

我们说星海与聂耳具有共同的革命化、群众化、民族化的乐风，同时两者的

作品又有各自不同的艺术气质和风格特点，那么，就应该具体地回答，这“同又不同”究竟体现在哪些方面？可以用一些什么实际例子加以证实？又应以什么样的准确的语言来进行概括和表述？

以上是从星海与聂耳的关联与比较上提问题。如果从更广阔的角度，比如从中国近现代音乐史和整个中国音乐史，以至世界音乐史的角度，来看冼星海音乐创作的实际贡献和历史地位，那么，需要研究和解答的问题就更多了。但音乐史的教学，是不能回避谈历史人物、历史事实之间的前承后继与相互关联的，因为一个作曲家的艺术成就和历史地位，正是要从这种纵向的和横向的联系比较中，才能具体地显示出来。

如果说，这是从宏观的角度来看冼星海的音乐创作，那么，从微观的角度来看，需要研究和解答的问题也是很多的。比如：关于冼星海全部已知作品的内容与体裁形式的分类，特别是他的目前能见到的250多首各种歌曲的分类；关于冼星海各类作品在内容、语言、节奏、旋法、曲式以至多声部和配器手法等方面的具体特点，以及他在这些方面的独特创造；关于冼星海大合唱的体裁形式创造方面的具体贡献，以及他的四部大合唱的各不相同的艺术特点；关于冼星海在器乐创作特别是交响音乐创作方面的成败得失，以及对他这方面作品的具体分析；其他如关于他的歌剧创作、室内性的艺术歌曲创作等，都可以列出一些需要研究和解答的实际问题。鉴于在很长的时间中，我们往往忽视了甚至不屑于去对冼星海的作品逐一地进行技术分析和微观研究，而宏观的研究却是需要建立在扎扎实实的微观研究基础上的，因此，笔者认为，除了前面已经说到的材料的发掘整理工作之外，在研究工作上尤应坚持从以上这些问题的具体分析做起。

上面只是提出了问题，实际地解决这些问题当然需要时日，而且不是少数几个人就能实现的。笔者不顾自己的浅陋，斗胆地提出这些问题，是出于面对着同学们的殷切期望所产生的一种不容推卸的责任感。笔者也深深懂得，仅仅在中国近现代音乐史的课堂里，是解决不了同学们的这许多问题的，更不用说它对于整个音乐理论工作和社会音乐生活，能起到多少作用了。不过，从音乐史教学是系统化的音乐教育工程中的必要一环的观点来看，这门学科当然也应负起它应负的责任。同时，它也就有理由向我们的整个国民音乐教育工程系统，以及它的各个环节的管理部门与领导人，提出自己的要求了。

1986年2月5日草毕于上海

（原载《星海音乐学院学报》1986年第2期）

再论星海的美学思想

罗小平

人民音乐家冼星海从1929年至1945年写下有关音乐的论文、评论、教材、讲稿共28篇，加上日记、书信、自传等约留下41万字的文字材料供后人研究。我们从中可以看到他的美学思想的基本观点与发展线索。笔者于1985年曾撰文全面评介星海的美学观，现在此仅就几个感兴趣的问题略抒己见，以便就正于读者。

一、“普遍音乐”思想的发展与深化

笔者认为星海早年提出的“普遍音乐”观点，其核心思想一直在后期的文章中再现，并获得发展与深化。因此，我们既要看到普遍音乐观与新音乐理论之区别，也应看到他的美学思想发展中的内在联系与延续性。

1.“普遍音乐”思想的提出与要旨

星海发表在1929年7月1日《音乐院院讯》第三号上的文章《普遍的音乐——随感之四》是他在上海国立音乐院学习时写作的。他在此文中提出了“普遍音乐”的概念及有关的一系列见解。星海旗帜鲜明地指出：“我的主张是要把音乐普遍了中国，使中国音乐化了，逐渐进步上去，中国不怕没有相当的音乐天才产生。若不先提倡普遍音乐，恐怕再过几十年还是依然的中国，音乐不振的中国啊!”那么什么是“普遍音乐”和相关的“中国音乐化”呢？我的理解是要使中国具有良好的音乐环境，要使音乐为广大人民所接受、熟悉、喜爱，“人人能歌舞能奏”。对此，星海还特别指出：“中国需求的不是贵族式私人的音乐，中国人所需求的是普遍音乐。”即以适合大众需求的音乐来提高大众的音乐素质。至于普及音乐教育的必要性就在于中国缺乏产生乐圣、天才的环境与条件，“与其缺乏天才，不如多想方法，务使中国有天才产生之可能，才是学音乐的人的责任”。

“没有音乐的普遍全国，便没有音乐统一之可能；没有音乐统一之可能，还能产生音乐大天才吗?”可见，普及的目的是为了使中国多出音乐人才，出大人才，“达到世界乐坛上的位置”并产生影响，获得承认。要实现“中国音乐化”与音乐的振兴，就要求学音乐的人刻苦奋斗，以音乐“广播全国、感染全国”，还要理论与实践相结合，即“伟大的思想”与“伟大的实行”统一，“不要空想，还要实行”。

从这一篇短文中，我们看到有几个基本的观点，贯穿在星海以后的一系列音乐理论文章中，并且阐述得更具体、全面，与当时的社会背景、阶级利益结合得更紧密。这几个基本点，一是音乐传播的幅度要广，要为大众接受；二是音乐发展的高度，要在世界产生影响，获得自己的地位；三是强调实践性与统一性，要求音乐工作者团结一致、刻苦工作，为这一理想奋斗不息。

2.“普遍音乐”思想在救亡歌咏运动中的具体化

星海在1937—1940年的一系列推广抗日救亡歌咏、评介救亡歌咏运动的文章中，对这一时期的音乐发展提出了具体而全面的意见。从中我们可以看到原来不太明确、不太具体的普遍音乐思想，在民族矛盾激化、国家危机加剧的情况下，有了进一步的发展，获得质的规定。

首先，他在一些文章与书信中，反复强调抗日救亡歌咏传播的普遍性、广泛性与大众化，这一观点发展了他早年坚持的音乐传播广度的主张，并且更具体化。

他在《救亡歌咏在武汉的希望》一文中提倡:“使救亡歌咏成为一种普遍的力量，因而可以达到使全世界被压迫的民族也有同一的共鸣!”在《救亡歌咏在洛阳》一文中也呼吁:“我希望在洛阳能急速组织救亡歌咏队的干部，使它的效力更健全，而同时更使它传遍到全省全国和全世界一切被压迫的民族，用它来大声疾呼去唤醒一切不愿做亡国奴的人们啊!”在《抗战歌曲》第二集序中又强调:“在抗战期间，歌咏是一种不可磨灭的力量。在宣传和组织上，它都能发生很大的效果:因为歌咏能够通过每一阶层，直接发生影响的。”他在另一篇文章中批评歌咏运动“只偏重于中层阶级，而没有达到上层和下层。为着要成为大众的歌运，必须要通透各阶级不可”①。可见，星海认为救亡歌曲应成为当时的普遍音乐，传播的幅度要广泛至全省、全国、全世界，深入至社会的每一阶层。

他在评论聂耳的成就时，也特别注意聂耳作品的群众性与传播的广泛性。他

① 冼星海:《最近中国救亡歌咏运动的展望》，载《冼星海全集》(第一卷)，广州:广东高等教育出版社，1989年，第28页。

谈到：聂耳的作品“得到了广大群众之爱好与传诵……不论在前线或后方，都有成千成万的群众歌唱着《义勇军进行曲》……”① 把这点作为衡量音乐家成就的重要标准。为使救亡歌曲真正被民众所接受，星海还撰文提出救亡歌曲在创作上的要求：可以“从民众生活做出发点，避免高深、生硬的一般难学难唱的歌曲。打破陈旧的古典的形式主义，而另以新的民族音乐代之”②。

其次，他在提倡大众化与普及性的同时，仍坚持早年提出的中国音乐的发展要获得世界影响这一方向。他在纪念聂耳的文章中，不仅肯定他的歌曲在群众中的广泛影响，亦充分强调其作品的世界影响：“甚至国际上都公认《义勇军进行曲》是中国最雄伟的一首歌曲。”③ 在《最近中国救亡歌咏运动的展望》一文中，也谈道：“中国歌运虽然还是在一个萌芽时期，但它的影响不止在一个国家或一个民族当中存在着，而却是会遍及全世界一切被压迫的人们，因此可以认定救亡歌运的广泛和国际性，可以使今日的中国觉悟到他所处的地位和应该保持着的斗争决心。”星海在此提出的世界性、国际性，比早年的想法有了更确切的内涵，它是与全世界被压迫人民相关的音乐，属于世界被压迫民族反抗与斗争的文化传统的一部分。

再者，星海在谈到救亡歌曲如何传播、推广时，反复谈到音乐工作者的实践性与统一性。他在很多文章中，都呼吁要组织救亡歌咏的干部队伍，开展大规模的歌咏运动。他在《追悼大众的歌手张曙先生》一文中，十分赞赏张曙“组织了许多歌咏干部，发起很多歌咏大会”的成绩。从星海的书信与日记中，也可以看到他在群众歌咏运动中的贡献，星海在《最近中国救亡歌咏运动的展望》一文及其它有关文章中，还一再强调歌咏领导与团体的统一，反对不团结的个人主义。他说：“不团结是一个歌运的致命伤！”“团体应有统一的组织，便推动全国……”

由此可见，星海早年普遍音乐思想的精髓在抗日救亡歌咏运动的主张中，仍然存在，但结合新的形势，改变了侧重点与目的性，具有鲜明的时代色彩与阶级性。

---

① 冼星海：《聂耳，中国新兴音乐的创造者》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 30 页。

② 冼星海：《抗战歌曲》第二集序，冼星海《最近中国救亡歌咏运动的展望》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年。第 32 页。

③ 同①。

3.“普遍音乐”思想在新音乐理论中强化、深化、系统化

星海在《鲁艺与中国新兴音乐》《民歌与中国新兴音乐》《边区的音乐运动》《现阶段中国新音乐运动的几个问题》等文章中比较集中地阐述了新音乐的本质、新音乐的内容与形式的特点以及实现新音乐的途径。

建立中国的新兴音乐，使之在全国普遍传播，在世界乐坛上有独特的地位，是星海孜孜以求的美学理想。通过救亡歌咏运动的实践与延安抗日根据地的学习、斗争、创作，他逐步明确了新音乐的方向和本质。他在《现阶段中国新音乐运动的几个问题》中指出：

新音乐的本质是什么呢？它是：(1) 反帝反封建的、民族的，也即反对侵略和旧的封建残余的势力；(2) 民主的，而不是专制的，提高民族自信和自尊心的；(3) 现实的，科学的，反对蒙昧无知和欺骗等等；(4) 大众的，依靠群众，唤醒全国工农，反映力量、光与热和节奏，具有浓厚的大众化，通俗化，并且简单活泼的；(5) 具有战斗性和建设性的，深入民间教育大众，组织大众；(6) 具有党派性、阶级性、国际性、永远性、完整性、而又是实践的。

简而言之，是具有民族性、民主性、科学性、大众化、阶级性。新音乐这几方面的性质比早期只突出大众化更全面、系统、深入，而这几方面的核心仍是大众化。他在《鲁艺与中国新兴音乐》一文中就强调：“我们创作怎样的新兴音乐呢？我的回答是以‘大众化’为第一要紧。其他几方面都是围绕便于大众的普及、接受，有利于群众的教育与提高，促进大众音乐运动的发展。”

值得注意的是，星海对新音乐本质的论述体现了当时中国的新民主主义文化的特性，是新民主主义革命的思想在音乐实践中的具体运用。

星海理解的新音乐的内容与形式的特点又是什么呢？他在《现阶段中国新音乐运动的几个问题》中指出：它的内容应该是新民主主义的，它的形式应该是民族的。

他在《论中国音乐的民族形式》一文谈得更具体一些：“使音乐的内容能反映现实，民族的思想、感情和生活。”这就是说音乐的内容要有现实性，“适合现阶段”、“配合现阶段战争的需要”、还要能“真实地表现人民的心灵”，抒发人民的心声。至于如何反映现实与民族的思想感情，他认为一是要真实，二是要选择积极、进步的因素。他在《现阶段中国新音乐运动的几个问题》中强调：“我们要给大众好的东西，真实的东西；而不是愚弄或欺骗他们。同时，也要站在他们前面，领导他们，接近他们，使他们有进步，有希望，有前途。”在此，星海已接触到音乐内容的真与善之关系，并要求新音乐达到真善的结合与统一。

对于新音乐的形式，星海的主张是中西结合，以中国民间音乐为基础，推陈出新，“吸收过去的中外好的东西”，改进旧的音乐文化，以发展新音乐为目的。

在论及新音乐的发展途径时，星海仍念念不忘争取中国新兴音乐的世界地位，他在不少文章中，都涉及到音乐的民族性与国际性的关系。在《民歌研究》的讲稿中又明确表示：通过民族的特殊作风的作品，无疑地是可以在世界乐坛占一席地位，使我们中国艺术发扬光大。在《论中国音乐的民族形式》一文中又谈道：“参考和研究世界最进步的作曲家、国民乐派的作曲家，他们的作曲方法和作风，增进中国民族音乐形式和作风，由量的增加，质的充实，取得与国际的先进音乐国家并驾齐驱的地位。”

此外，通过他对新音乐创作、理论建设、人才培养、协会创立、院校创办、刊物发行等一系列主张中，我们可以看到他对音乐工作者统一目标、统一战线的强调，组织队伍、凝聚群体力量的重视，对新音乐理论与实践相结合、音乐创作者的创作实践与生活实践的协调等希望。

可见，星海的新音乐理论与“普遍音乐”思想既有内在的联系，又较之更丰富、全面、系统，并具有一定的理论高度，是马列主义美学思想、毛泽东文艺思想与音乐实践相结合的体现。

二、音乐价值观

我们在星海的论文及文章中不止一次地接触到“价值”这个概念与有关音乐价值的论述。

他在《我对于创作歌剧〈军民进行曲〉一点意见》中明确谈到歌剧的价值问题：“中国歌剧是有的，但是多少是比较封建的，而没有创造性，它们虽然有‘社会的价值’，但对艺术和政治的价值就贫乏了，在这抗战当中，我们不独要使歌剧要有‘艺术的’、‘政治的’和‘社会的’深刻意义，我们还应利用这三种条件去领导全民族，使他们通过歌剧而感到一种新的生命力量，增强抗战的决心。”从其它的文章、书信里，我们可以看到星海对音乐的精神价值的肯定。他在《纪念曲的片断》中赞叹：“那至善至美的音乐固然值得你们去听，而且是伟大的人类的安慰者。”在1930年7月21日致董任坚先生及师母的信中期望：“上海要变成巴黎一样音乐化、一样多音乐会，给成千上万的中国人一个好欣赏与美

的洗礼及高尚娱乐。”在《最近中国救亡歌咏运动的展望》中也指出歌咏是“抗战年中的精神食粮”。

1. 强调音乐的政治价值

星海把音乐的政治价值置于较突出的位置，并在不少文章中加以强调。他在《新阶段歌曲集》序中就指出歌咏“要和政治密切配合，要教育全民族走上持久战的道路”。在《论中国音乐的民族形式》中也认为：“今日中国的音乐，应具有反抗性、组织性、教育性和最重要的正确的政治性原素。”他撰文批评为艺术而艺术的音乐家时指出：“大众化的音乐，必须服从政治……许多为艺术而艺术的音乐家……脱离了政治，他们就无从发挥现实，也失去了它的艺术价值。”星海在强调政治价值的同时，还具体地分析了救亡音乐的政治功能：一是可以“唤醒大众，认识这次全民抗战的意义”①，“激发军民增强现阶段的抗战力量”②；二是可“以音乐做斗争的唯一武器，配合政治，教育、组织、团结大众，争取我们光荣的最后胜利”③；三是“以歌咏粉碎敌人、揭破敌人的阴谋，指示民众抗战和正确的路线”④。

2. 重视音乐的情感价值

星海在指出音乐具有配合政治、作为政治斗争武器，团结人民打击敌人的政治功能的同时，又根据音乐的特殊性指出音乐对人的心灵的影响、精神的作用要通过人的情态结构这一中介。音乐抒发感情、以情动人的情感价值较之其它艺术更为突出、更为直接。

他在《救亡歌咏在洛阳》等文章中，多次提到音乐的情感价值：“救亡歌曲的效果或许比文字和戏剧更重要也未可知。因为这种歌声能使我们全部的官能被感动，而且可以强烈地激发每个听众最高的情感……它的呼声愈强大，影响也就愈大；换言之，它就是我们民族的唯一精神安慰者，更可以说是我们的国魂。”

他在《救亡歌咏在武汉的希望》中还指出：“使救亡歌咏成为一种普遍的力量，因而可以达到使全世界被压迫的民族也有同一的共鸣!”在《大家唱》第二

---

① 冼星海：《边区的音乐运动》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第85页。

② 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第65页。

③ 同①，第93页。

④ 同①，第94页。

集序中主张："救亡音乐在抗战中的任务……要有目的地唤起不愿作奴隶者的内在斗争热情。"

仅从以上三篇文章的见解来分析，可以看出星海对音乐的情感价值的论述是较全面的，他一方面指出了这种情感作用的强度与深度，另一方面又谈到了音乐既从外感染听众全部感官，又从内激发欣赏者、参与者情感的方式。他还根据音乐作用于人的情感的特点，在《民歌研究》中指出："一个大众歌曲如果能反映目前军民抗战情绪，它的感动力量比一篇政治演说来得容易动人而且直接。"在《大家唱》第二集序中也谈到："救亡音乐——是较戏剧，图画更直接、更有效的……"

在此，他比较准确地揭示了音乐影响人的情感较直接有效的特征，虽然没有进一步发挥与深化，仍能看到他的观点与美学上的情感论者的联系。

3. 追求音乐的艺术价值

星海在重视音乐的政治、情感价值的同时，并没有忽略音乐的艺术价值。他在《创作杂记》中，屡次谈到音乐艺术化的问题，在《军民进行曲》的创作中，他要求作品成为"大众化、民族化、艺术化的统一艺术"。在《生产大合唱》座谈会上，又指出："音乐应当是大众化、民族化、艺术化，只有能够朝着这方向干下去，才能成为中国很好的音乐。"

他在《我怎样写〈黄河大合唱〉》一文中，还专门批评救亡歌曲"量与质的不平衡，就使很多歌曲在短期间消失或全失效用"。提倡救亡音乐在艺术形式上、技巧上也要高水平。他在《悼亡师保罗·杜卡》一文中，就特别推崇大作曲家杜卡在艺术创造上精益求精与一丝不苟的精神："他一生作品不很多，但每作一小曲，他都得几经推敲，毫厘不苟，艺术匠心之精微，实为法兰西乐坛之典范。他从不肯让他的作品完成了便发表，马上排印，更不顾马上博得荣誉，必经许多时日的考虑才肯把作品供诸乐坛。他不轻易用一音，既把一音写下，他必几番思索然后放心，怎怪他的作品不多而伟大！"从星海对杜卡创造态度的高度评价，以及对自己所写的"无数的小曲""在艺术上没有什么价值"[①] 的严格批评，可见，他心中的艺术标准是很高的。他对音乐形式美的研究与不断探索的实践也体现出他对艺术价值的重视。

综上所述，我们可以看出星海提倡的政治价值、情感价值、艺术价值三者不

---

① 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 149 页。

是对互的，而是辩证统一的。他认为中国的新音乐要使这几种价值结合起来，才是好的音乐，才有生命力，而他在创作实践中，也是尽力去实现这种追求的。著名音乐家安波就谈到第一次欣赏《黄河大合唱》时的深刻印象："我与许多听众一样，永远不能忘记在我国音乐创作中竟有这样一部作品如此深刻地震撼了自己的整个灵魂，唤起了自己对于祖国如此深厚的热爱。"① 著名诗人肖三在纪念文章中高度评价星海创作的"艺术性与政治性是结合得很好的"②。苏联著名作曲家穆拉杰里谈到《黄河大合唱》时也认为："这部深刻、庄严并且充满丰富的感情和美丽的诗意的音响的作品，不愧被公认为对中国音乐宝库的卓越的贡献。"③列宁格勒音乐学院作曲教研室施泰因堡教授也认为他创作的三首中国舞曲具有"高度的作曲技巧"是"最为完美"④ 的作品。

三、重视音乐形式的探索

星海在《生产大合唱》座谈会中谈道："我很喜欢研究形式。尤其是新形式。我听过、研究过许多中外新旧音乐，也常常感到今天中国音乐有许多中外新旧音乐，也常常感到今天中国音乐有许多还不能高度中国化，因此只能在很小的圈子里滋长着。许久以前我就立意以民间音乐做基础，参考西洋音乐进步成果，创造一个新的中国音乐形式，我虽然不断努力在做，收获总未能满意。"从这里，我们既能看到星海对形式探索的兴趣，也能看到他在形式的创造上以民间音乐为主，中西结合、推陈出新的基本观点。

1. 对民族形式的深入研究

如前所述，星海认为中国的新音乐，形式上应是民族的。他在《论中国音乐的民族形式》《民歌研究》《现阶段中国新音乐运动的几个问题》等文章中，就

---

① 安波：《星海同志永远在指导与鼓舞着我们》，载《永生的海燕》，北京：人民音乐出版社，1987 年，第 277 页。

② 肖三：《哀悼人民音乐家冼星海同志》，载《永生的海燕》，北京：人民音乐出版社，1987 年，第 288 页。

③ 穆拉杰里：《回忆中国作曲家冼星海》，载中央音乐学院中国音乐研究所编：《冼星海专辑：二》，北京：中央音乐学院，1962 年，第 326 页，

④ 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 165 页。

民族形式的问题进行深入的研究与系统的论述，涉及的问题有：

什么是民族形式——“民族形式是一种反映民族生活传统，生活的方式，形成民族特有的风格与气派的一种东西。”①

民族形式的必要性——“是因为要解放民族……提高民族自尊心”，还因为民族形式是“老百姓和群众生活思想的反映”② 易于接受，使新音乐有利于抗战与建设新中国。

如何建立新音乐的民族形式？他对新音乐的各种形式要素的创造，都提出了具体的建议：

他认为中国的旋律“在美、协和及民族浓厚色彩方面，能胜过世界上任何一国”，“如果能运用这里面的民族特殊作风，加新的组织和发展，无疑地能产生民族新形式”③。

在节拍、节奏上，他认为“中国没有外国拍子这样复杂，大半都是二拍子（一眼板）、四拍子（三眼板）、三拍子（二眼板），没有西洋$\frac{5}{4}$、$\frac{7}{4}$等拍子。但中国许多拍子的变化，都是以许多板路配合打击乐器来作一种变化”。“节奏方面最有趣的是在二簧里找着的，里面有‘摇板’、‘散板’、‘倒板’。”④

在和声与复调运用上，也认为“可先用对位法，然后用和声”⑤ “要发明中国的新和声原则和他的应用。”⑥。

在曲体方面，要“参考西洋最进步的乐曲形式，从事改良中国的民族形式，建立中国乐曲的新形式”⑦。

在音色与乐器的配制上，“改变固有的古乐，配合现在西洋所用的进步乐器，必然地可以产生更奇伟的中国新的民族音色”⑧。星海认为中国民间音乐与戏曲

---

① 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 121 页。

② 同上。

③ 冼星海：《论中国音乐的民族形式》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 49 页。

④ 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 69 页。

⑤ 同①，第 124 页。

⑥ 同③，1989 年，第 49 页。

⑦ 同③，第 49 页。

⑧ 同③，第 48 – 49 页。

中的打击乐很有特色："中国民间的打击乐器，是独立的……音色是很特别的……现在世界新的音乐作风，假如能加进中国打击乐器的方法……一定会出现一种特殊的风格。"①

在探讨民族形式创造的时候，他还特别指出民歌与新音乐的关系。他分析了中国及世界各地民歌的特点，希望音乐工作者重视中国民歌研究，把中国民歌作为丰富的创造源泉。

2. 中西结合、推陈出新

星海以中国民间音乐为基点发展新音乐民族形式的理论，具有开放性的结构与发展的框架。他既主张中西结合"吸收西洋音乐高深技术与理论修养"②、"参考和研究世界最进步的作曲家国民乐派的作曲家，他们的作曲方法和作风"③。谈及西洋的乐器、外国民歌的技巧、组曲、大合唱、序曲与交响乐等曲式的应用。列出从贝多芬到斯特拉文斯基，包括古典主义、浪漫派、民族乐派、印象派、现代派的20多位作曲家及其作品作为借鉴的典范。

又强调对"优良的中国音乐传统……加以整理、批判"，"把陈腐的放弃，而吸取他的优良部分"④ 予以推陈出新。反对"无条件的""盲目接受"。⑤

由于星海把追求艺术形式的完美与创造中国新兴音乐的目的相结合，并以此为准则对中外的音乐形式进行取其精华、去其糟粕的改造，使其音乐创作具有中西结合、民族风格鲜明的特色。苏联名作曲家波波夫代表阿拉木图作曲家协会在评价星海的音画《中国生活》时指出："他在其中把当代西欧管弦乐技巧——主要为法国印象派技巧——与中国民间调式的音调相结合。"音乐语言"新颖而富有个性"。⑥

---

① 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第68页。

② 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第123页。

③ 同上，第49页。

④ 同上，第123页。

⑤ 冼星海：《论中国音乐的民族形式》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第48页。

⑥ 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第167页。

综上所述，我们可以看到星海的美学思想具有鲜明的时代性与他律性，这使他的理论具有一定的历史价值。今天，我们更应该看到他的审美观中超越历史局限的辩证思维特色。他对真与善、中与西、新与旧、内容与形式、普及与提高、民族性与国际性等一系列问题存在的辩证关系，分析比较透彻、把握比较准确。这正是他的美学思想生命力之所在。

（原载《星海音乐学院学报》1995年第3、4合期）

在《黄河大合唱》的角色交替背后

田　青

一

今年，是光未然作词、冼星海作曲的不朽作品《黄河大合唱》诞生60周年。半个世纪以来，在中华民族争取解放和独立的伟大斗争中，这部杰出的音乐作品始终是民族解放斗争的号角。似乎可以这样说，在中国整个近代史中，还没有任何一部其他的中国大型音乐作品曾经像《黄河大合唱》一样如此震撼国人的心灵，也还没有任何一部其他的中国大型音乐作品曾经像《黄河大合唱》一样在中华民族可歌可泣的斗争史中起过如此重大的作用。它不仅以波涛般壮阔的激情通过黄河的形象讴歌了我们伟大的民族，展现了中国人民英勇抗日的恢宏画卷，而且一直到今天，依然激励着中国人民为振兴中华而搏击、奋进。“风在吼，马在叫，黄河在咆哮！黄河在咆哮！”的歌声，在中华民族摆脱百年耻辱、重新崛起的每一个关键时刻，都会金声玉振、响遏行云，都会凝聚民族的意志，鼓舞民族的精神。每一个中国人，每一个中华民族的子孙，不论在什么时候、什么地方，只要听到《黄河大合唱》的歌声，都会热血沸腾。但是，也许正是由于热血沸腾，许许多多不只一次聆听过这部作品的人却从来没有注意和思考过一个问题：在《黄河大合唱》中，“黄河”究竟代表着什么？

许多人会说：这还用问吗？“黄河”始终是民族的象征，祖国的象征。但是，假如你再听一遍这部熟悉的作品的话，你就会和我一样困惑：在《黄河大合唱》中，“黄河”究竟是“父亲”，还是“敌人”？是“保卫”的对象，还是“决一死战”的对象？换句话说，在《黄河大合唱》中，音乐作品的“主体”，也就是音乐作品的创作者、歌唱者、听众，与“客体”，也就是音乐作品的形象——“黄河”，究竟是什么关系？

《黄河大合唱》共分8个乐章。在开始的第一乐章里，“黄河”便是以“敌人”的面目出现的。在歌唱之前的朗诵词里，已经将两个激战的形象——“船

夫”与“黄河”引了出来：“朋友！你到过黄河吗？你渡过黄河吗？你还记得河上的船夫，拼着性命和惊涛骇浪搏战的情景吗？如果你已经忘掉的话，那么你听吧！”紧接着朗诵者激昂的声音，合唱队“展开了一幅壮大的幻想和现实的图画”（见《黄河大合唱》乐谱前的“黄河本事”①）。在这一乐章里，歌曲的两个形象是十分鲜明的。一方是高唱“划哟！冲上前！划哟！冲上前！”的“船夫”，一方是“惊涛骇浪”、是严酷的大自然：“乌云哪，遮满天！波涛哪，高如山！冷风哪，扑上脸！浪花哪，打进船！”在这生与死的搏斗中，“船夫”们以“不怕那千丈波涛高如山，行船好比上火线，团结一心冲上前！”的气概，战胜了波涛，到达了彼岸。这两个形象的象征意义，用“黄河本事”的话说，“这象征着我们伟大的民族和人民，突破惊涛骇浪般的重重困难，终于取得辉煌的胜利”。在这里，“船夫”当然是“伟大的民族和人民”的象征；而“黄河”的惊涛骇浪，则是“船夫”的敌人，是革命的“重重困难”的象征。假如说“黄河本事”这段话的指向性还不够明显的话，那么，在这一乐章的最后一段歌词中，则更加明确地唱出了“黄河”所代表的，是黑暗的势力和人民的敌人，也唱出了“船夫”不屈不挠的战斗意志：“回头来，再和那黄河怒涛，决一死战！决一死战！决一死战！”

但是，在第二乐章里，“黄河”的角色变了，一下子，从民族的“敌人”，变成了民族的象征。从朗诵词“它表现出我们民族的精神，伟大而又坚强”，到唱词中“啊！黄河，你是中华民族的摇篮，五千年的古国文化，从你这发源，多少英雄的故事，在你的身边扮演……”音乐创作的主体以火热的赤子之心，讴歌着“黄河”。在这里，选择男中音独唱的形式不是没有意义的，虽然歌词中提到“摇篮”，但人们仍然会从歌中得到一个强烈的印象，即在创作者的心目中，“黄河”是男性的，它更像是“父亲”，而不是“母亲”。歌中唱到：“啊！黄河！你是伟大坚强，像一个巨人出现在亚洲平原之上，用你那英雄的体魄筑成我们民族的屏障。……我们祖国的英雄儿女，将要学习你的榜样，像你一样的伟大坚强！像你一样的伟大坚强！”

曾经被某些版本删掉的第三乐章《黄河之水天上来》，是一段少见的“朗诵

① “‘黄河’本事”是《黄河大合唱》乐谱前关于合唱内容的文字说明，在1951年“中华全国音乐工作者协会编印”的《黄河大合唱》手稿本的“后记”中，曾写明“乐谱前面的两篇文字：‘黄河本事’和‘黄河内容’是星海同志自己写的，我们仅更改了个别词句”。但在1980年人民音乐出版社出版的钢琴伴奏谱本中的“黄河本事”，却署名光未然。

歌曲”。光未然创作的歌词，大气磅礴，起伏跌宕，一泻千里，但就像在全部作品中所表现出来的矛盾一样，仅在这一段歌曲中，“黄河”的角色就有多层形象意义，集中反映出“黄河”的角色变化与交替。歌中，“黄河”先是“听者”：“黄河！……我们要在你面前，献上一首诗，倾诉我们民族的灾难。”然后，是“被歌颂者”：从“黄河之水天上来，排山倒海，汹涌澎湃……”到“像烧着漫天大火，使你感到热血沸腾”。这里，既有对“黄河”实实在在的肯定：“这是中国的大动脉，”又有用诗意盎然的精彩对句所作的艺术描写：“红日高照，水上金光迸裂；月出东山，河面银光似雪。”然后，词作者用“其实凉气逼来，你会周身感到寒冷”作了一个完全必要的过渡，便像川剧著名的“变脸”一样，笔锋一转，引出了“啊！黄河！河中之王！它是一匹疯狂的野兽啊，发起怒来，赛过千万条毒蟒，他要作浪兴波，冲破人间的堤防”。此时，“黄河”的角色又变成了“主体”的“敌人”，成了“被控诉者”：“于是，黄河两岸，遭到可怕的灾殃：它吞食了两岸的人民，削平了数百里外的村庄，使千百万同胞扶老携幼，流亡他乡，挣扎在饥饿线上，死亡线上。”接着，一句“如今两岸的人民，又遭到空前的灾难”，将“黄河”的角色超脱出来，变换成了“第三者”的形象，因为这一次的灾难不是由于“黄河”的暴虐，而是由于“东方的海盗，在亚洲的原野，放出杀人的毒焰”。随后，“黄河”又担当起“目击者”和“见证人”的角色：“你亲眼看见，这五千年来的古国遭受过多少灾难……让垒垒白骨，堆满你的河身，殷殷鲜血，染红你的河面！但你从没有看见，黄帝的子孙，像今天这样，开始了全国动员。”在以饱满的热情歌颂了抗日将士们英勇战斗的事迹之后，“黄河”又被召唤回来，最终以为“主体”唱凯歌和为敌人唱葬歌的“歌唱者”的形象结束了这一乐章：“啊！黄河！你奔流着，怒吼着，替法西斯的恶魔，唱着灭亡的葬歌。你怒吼着，叫啸着，向着祖国的原野，响应我们伟大民族的胜利的凯歌！”

在第四乐章《黄水谣》里的“黄河”和在第三乐章里相同，基本上是从“水又急，浪又高，奔腾叫啸如虎狼”的“被控诉者”转换为“妻离子散”的“见证人”形象。而在第五乐章《河边对口曲》和第六乐章《黄河怨》中，“黄河”似乎暂时被推向了幕后，它见证了普通的中国人在日本帝国主义的铁蹄下不屈的奋争和血泪的控诉。在这里，“黄河人”、“中国人”的形象终于自己走上了舞台，代替了“黄河”的形象，成为音乐作品的主题。

第七乐章《保卫黄河》与终曲《怒吼吧！黄河》是大合唱中最激动人心的段落，也是最重要的段落。虽然在《保卫黄河》的歌词中，“黄河”似乎仅仅是

"被保卫"的对象，仅仅是"中国"的同义语；但在雄浑激越的音乐中，"黄河"最终升华为祖国的象征与中华民族的"图腾"，与黄河波涛般奔腾的歌声合而为一，与"万山丛中"的"抗日英雄"，与"青纱帐里"的"游击健儿"合而为一，与创作者、歌唱者、欣赏者合而为一；它与被侵略的中国人民一起咆哮、一起奋战，一起奔向胜利；当它"向着全中国受难的人民，发出战斗的警号！向着全世界劳动的人民，发出战斗的警号"的时候，它已经不再是与主体分离的"客体"，不再是"被保卫者"和"被歌颂者"，不再是"旁观者"和"见证人"，更不再是"主体"的"敌人"，而是与主体同一、同在，密不可分的一个整体了。这两个乐章，是全曲的精华、高潮和神来之笔，也是整部作品最终赢得欣赏者认同的关键。

二

问题又回到了前面：为什么我们在聆听这部作品时，一次又一次地"忽略"了"黄河"象征意义的多重性和显而易见的矛盾？为什么我们对"黄河"从"敌人"变为"父亲"又变为"旁观者"、"见证人"……并最终与自己合而为一时"见怪不怪"？这是因为在我们的潜意识里，"祖国"从来便有着多重性。而我们平时意识不到"祖国"的多重性，只强调或显现其中主要的一面。这其实是教育的结果，这就像在心理学的分析中，"父亲"也具有多重性，但所有心理健康的人平时也都不会注意到一样。无论"忠"还是"孝"，都是教育的产物、文明的塑造。

毫无疑问，在《黄河大合唱》以及其他许许多多歌颂黄河的诗篇中，"黄河"经常是"祖国"的同义语，是国家与民族的象征。与此相同，"沅芷""澧兰"在屈原的诗中，也是故乡与祖国的象征。值得思考的是，在伟大爱国诗人屈原的心中，故乡与祖国也同样充满着矛盾。在屈原看来，祖国既是"袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下"的祖国，也是"怨灵修之浩荡兮，终不察夫民心"的祖国。对屈原而言，祖国既是洞庭湖畔参天的碧树，是长江中浩淼的烟波，是南国和煦的阳光，也是人民的哀伤和君王的暴行愚见；既是大自然美丽动人的景色，也是老百姓愤懑怨恨的声音；既是哺育他、给了他奶汁和欢乐的母亲，也是令他"长太息以掩涕兮，哀民生之多艰"的苦痛之源。人们不难想象，当他"被发行吟泽畔，颜色憔悴，形容枯槁"的时候，当他为民众的痛苦、国家的命运而"涕

泣交而凄凄兮，思不眠而至曙”的时候，当他终于愤而赴死、投身汨罗的时候，他心目中的祖国是一个多么复杂、矛盾的概念。

当然，不仅仅是屈原，在漫长的中国历史中，在几乎所有爱国主义诗人们的作品中，我们都不难发现一种爱恨交织的感情。从“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的杜甫，到“僵卧孤村不自哀，尚思为国戍轮台”的陆游；从“仰天长啸，壮怀激烈”的岳飞，到“却将万字平戎策，换得东家种树书”的稼轩；从“披发佯狂走”，悲问“破碎河山谁收拾?”的李叔同，到“迸着血泪”，高喊“这不是我的中华，不对，不对!”的闻一多。古往今来，似乎别无例外。对祖国的痴爱，常常与愤怒、忧伤、悲怨、冤屈纠缠在一起，难解难分。在某种程度上讲，似乎“爱之愈深，恨之愈深”的话有一定的普遍性。当然，这令多少仁人志士扼腕跌足、哭天抢地、切齿酸心甚至不以命相抵便不足以说清的“恨”，更多的是一种“哀其不幸、怒其不争”的“恨”；是一种不刨心沥胆便难以明志的“恨不得”的“恨”。这的确是令人难以理解，也没有道理，但又是清清楚楚、无可奈何的历史现象。人们真想问一问历史：为什么屈原不沉江、司马迁不遭刑，他们的爱国之心便不能被肯定和承认呢?

甚至也不仅仅是“黄河”，其他的有关民族与祖国的象征，也有着多重性和矛盾的象征意义。比如长城，在现代，我们一般将其视为民族的骄傲。但在历史中，它既是国家统一的标志，也是秦始皇暴政的铁证；既是中华民族爱好和平的表现，也是中国历史上保守与闭关锁国的重大措施。君不见，一曲《孟姜女哭长城》，代代相传，吟咏至今，其实充分反映了千秋万代的民意。“龙”是又一个例子，假如说“长城”的形象对外是民族伟力的象征，对下则是封建统治者专政的象征的话，那么，“龙”也一样，对老百姓，“龙”是皇权与压迫者的象征；但对外，“龙的子孙”，又是民族的标志和充分体现了民族向心力、凝聚力的自称。有趣的是，对这一点，《黄河大合唱》也提供了一个难得的实例。在第三乐章《黄河之水天上来》的歌词中，词作者先是把“黄河”比喻成“一条飞龙，日行万里”，而后，又在紧接着的句子里写下了“就是毒龙也不敢在水底存身”的歌词，使大“龙”里套小“龙”，使“善”的“龙”与“恶”的“龙”并存，鲜明地体现了这一形象的矛盾性、对立性和多重性。值得注意的是，《黄河大合唱》的作曲者虽然早就逝世了，但与作曲家同样才华横溢的词作者却依然健在。在半个世纪中出版的许多不同版本中，音乐与歌词都有不止一次的修改，但在同一首歌词中存在两条“龙”这样明显的瑕疵，却始终没有修改。这个“忽略”，同样发人深省。

“黄河”还是“父亲”的象征和一种类似“图腾”的精神符号。随着社会学、心理学及医学的发展，现在有越来越多的学者开始用不屑的态度提到佛罗伊德的“泛性论”。但是，他关于原始民族图腾的研究，以及他从儿童及强迫性心理疾病患者与原始民族心态、行为间的某种相似性出发所得出的有关图腾是“父亲”的影像和替代物的理论，至今仍然被大部分学者首肯。佛罗伊德曾用他不无偏颇的理论分析了古希腊著名的悲剧《俄狄浦斯王》①，并阐述了子——母——父之间形成的一种三角争爱的关系。他指出，幼儿为了独占母亲的爱，会将“父亲”视为“情敌”并对父亲产生仇视、恐惧的心理，这就是佛罗伊德有关“潜意识”理论中最有影响的所谓“俄狄浦斯情结”。

根据佛罗伊德的理论，“俄狄浦斯情结”就像其他许多存在于“潜意识”里的东西一样，平时并不知晓。但是，“潜意识”里的东西，并不是不存在，它不仅深藏在潜意识里，也时常会在那里起作用。也许，我们对“黄河”角色变化与矛盾的视而不见，就像我们对“父亲”的心理一样，因为平时用“潜意识”的闸门关紧了对“父亲”的恐惧与敌意，以致毫不自觉。如果佛罗伊德的理论还有一点道理的话，那么，我们就可以找到我们“忽略”的原因了：正因为有这样一种“情结”存在于我们的“潜意识”里，我们才可能在意识的层面认可和“父亲”一样复杂、矛盾的“黄河”。

在《离骚》最后的“乱”中，屈原抚着一颗不被理解的心悲愤地呼叫：“已矣哉！国无人，莫我知兮，又何怀乎故都？”他的这句话翻译成现代概念，便是“我爱祖国，但祖国爱我吗？”这是从古至今许许多多爱国者共同的悲哀，是有关“国”与“爱国者”的荒谬的怪圈和悖论。佛罗伊德一直天真地认为，只要合格的心理医生能通过精神分析的方法成功地将精神病患者深压在“潜意识”中的观念化为意识，那么，患者的病症就会消失。我真的希望能有一位心理分析家能把所有爱国者们压抑在心底的对“父亲”的怨恨释放出来，升华为一种积极的良性的力量。的确，那些菲薄佛罗伊德的人比这位精神分析学的创始人要少许多“错误”，但可惜他们没有发现，佛罗伊德的理论，其实对治国者们有着很大的益处，当前苏联的那些患着“狂热型爱国症”的人指天骂地的时候，前苏联的统治者不

① 俄狄浦斯为底比斯国王之子。其父因神谕该子将弑父娶母，遂弃之。俄狄浦斯遇救后成人，知此神谕，遂外逃。路遇其父，不识，因争斗而杀之。后因为国除害而被国人拥戴为底比斯王并娶王后为妻。后国遭天谴，经调查，俄迪浦斯始知自己已弑父娶母，悲愤之中，自刺瞎双眼。其母亦羞愧自杀。

是把他们送到精神病院去作了一些可以帮助他们释放“力比多”的治疗吗？不过，不同的治国者们各有各的招数，对东方人来讲，西方知识分子们所信奉的“精神分析学”，其疗效未免太不显著了。

《黄河大合唱》有着超强的生命力，不但是因为词作者与作曲家的“我”在创作的瞬间与民族、与人民完完全全地融为了一个整体；还因为他们成功地找到了一个表现感情与艺术构思的最佳艺术形式。换句话说，《黄河大合唱》的成功一是因为作者的思想代表了大众的思想，二是因为作者写得好，因为作者的天才和作品本身的艺术质量。大家都知道，在抗日战争中产生的抗日歌曲除了《黄河大合唱》以外，还有许许多多。但60年过去后，还能在舞台上演出并且还能感人的作品却少而又少。就是同样由冼星海创作的其他一些作品，也没有一首可以和《黄河大合唱》媲美。似乎可以这样说，《黄河大合唱》是那个时代艺术创作中最完美的作品，是当时抗日文艺的无与伦比的高峰。

在这篇纪念《黄河大合唱》花甲之诞的文章最后，我愿意特别指出，虽然这部作品产生在那样一个民族危亡的时刻，但在这部杰出作品中所体现的作者的思想，却绝不仅仅是民族主义的情绪，还体现了一种对民族仇恨的超越，体现了一种对中华民族自古就有的“世界大同”理想的现代中国知识分子的认同。当然，这个思想高度在作品中是逐渐达到的。在作品的最后一个乐章中，当朗诵者对“黄河”大声疾呼，要“黄河”不仅仅“向着全中国被压迫的人民”，还要“向着全世界被压迫的人民，发出你战斗的警号”的时候，当全部8个乐章在一句“向着全世界劳动的人民，发出战斗的警号”的高唱中结束的时候，一种理想，一种“普天下”、“全人类”的理想，已经像一面旗帜一样在波涛般汹涌的旋律中高高飘扬了。这，也许就是我们今天聆听《黄河大合唱》时依然热血沸腾的心理原因和根据吧？

（原载《星海音乐学院学报》1999年第4期）

关于《黄河大合唱》的音乐特征

何　平

人民音乐家冼星海的不朽名作《黄河大合唱》，从它诞生到现在，已整整60年。60年来，它鼓舞着中国人民前仆后继，勇敢地向着光明的未来进发。

《黄河大合唱》最初的音乐创作，在当时特定的历史条件下，是面对业余合唱团，作曲家从通俗的角度恰当运用了较为复杂的西方作曲技法，同时注入了我们民族的音乐语言，注意了我们民族的音乐欣赏习惯。时至今日，当我们聆听这部作品时，仍被它那时代的强音和磅礴气势所震撼，也被“这就是冼星海的音乐”这个鲜明的音乐风格所征服。本文所论及的《黄河大合唱》的音乐特征，其版本依据是作曲家1939年3月在延安创作的初稿。①

一、民族风韵的旋律语言

作为音乐的灵魂，旋律无疑在整个作品中占有重要位置。冼星海在作品中，以丰富的手法写出了极富民族特色的旋律，它们为作品增添了绚烂的光辉。

1. 动机式的主题旋律

《黄河大合唱》中，显示船工们与惊涛骇浪殊死搏斗的动机性主题，富有战斗性和号召力：

谱例1　《黄河船夫曲》开始



① 《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第三卷），广州：广东高等教育出版社，1990年。



这个主题动机是如此简单，以至于让人不可思议：它仅由宫音与其上辅助音构成，形成一个三音动机，在动态极强的节奏趋动下，产生出强大的冲击力，并构成了全曲的核心。这个动机显然是从我国民歌中的船夫号子提炼出来的，具有鲜明的中国民族风格，但他又非自然主义地去描写船工们的生活，而是通过这一船工们与大自然搏斗的场景，展现中华民族不屈不挠的斗争精神。

2. 五声性的倒影、逆行结构

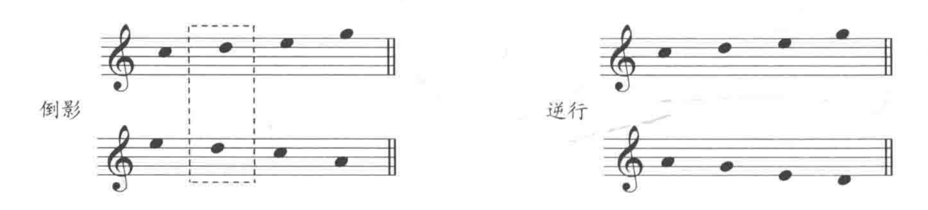
作为复调思维的倒影、逆行手法，作曲家将其用于主题发展的线条中，从而形成了主调思维的一部分。

谱例2 《黄河颂》歌唱开始



这个主题采用了富于民族特色的五声调式，旋律的发展采用了倒影和逆行手法：

谱例3 倒影与逆行



主题中出现的倒影在前半句，以 D 为轴，形成开始的 CDEG 四音音列和其后的 EDCA 这个采用倒影形式的发展；后半句的展衍是开始四音音列的逆行，即 AGED。这个乐句奠定了全曲的基调，而开始的显示大调特征的五声性四音音列便是全曲的核心。作曲家就是用这简洁的四个音，完成了这首史诗性的颂歌。尽管人们在讨论这首歌曲时，在评论的分寸上各有不同，但仅用一个四音音列为核心，完成一首长大的咏叹调式的歌曲实在不是一件容易的事情。

3. 民族化的分解和弦形式

《保卫黄河》是一首气势昂扬的歌曲，为了适应轮唱的需要，作曲家采用了重复性对称结构，并在主题的写作中运用分解和弦式写法，以此来造就主题性格。这类写法在欧洲古典作曲家的作品中时有出现，如贝多芬、莫扎特等人，莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》中的“费加罗的咏叹调”开始处，便采用了非常明确的主三和弦分解的上行进行，造成音乐的流动。我国作曲家聂耳的《义勇军进行曲》中也有此手法的运用。冼星海在《保卫黄河》中所采用的这一手法，根据内容需要，注意突出了民族风格，虽也采用主三和弦分解形式，但却赋予了新的情调：

谱例 4 《保卫黄河》歌唱开始



音乐开始的小六度大跳，是陕北、山西民歌中一种典型的音调语汇，可以看出作曲家在创作中吸取了这些民歌中的旋法特点。因此在用分解和弦雕塑主题性格时便融人了民族音乐的气韵，使歌曲不仅有着强大的气势，又极富民族特征。

4. 旋律中的调式变化

对民族调式的运用，是作曲家十分关注的问题，整部套曲的旋律写作，都是在这一思想框架中进行的。而其中的《河边对口曲》，则集中表现出作曲家对民族音乐语言的把握和运用的卓越能力。

这首歌曲只有 8 小节旋律，加上每句乐器重复后 2 小节以作间奏，也不过 12 小节，2 个乐句一问一答，对仗工整，有着山歌的情韵：

谱例5 《河边对口曲》



歌曲旋律脱胎于陕北和山西民歌，朴实无华，与歌词结合紧密，唱来朗朗上口，这个几乎口语化的音调显现出浓郁的乡土气息。歌曲的上句是以 G（首调为 4）为宫的 D 徵调式，其调式特征是在第 4 小节当 C 出现以后才被加以确定的；下句是以 D（首调为 1）为宫的 A 徵调式，这个调式是在乐句开始时由出现的宫角大三度（转位小六度）音程加以确定的。两个乐句之间由于采用了不同音高的宫音——相差四度，而有着鲜明的色彩变化，形成相同调式不同宫音的调式对比：


谱例6 《河边对口曲》中的调式变化



这里可以看出，上、下句的后半句几乎是同一个旋律，只是作了主、属调的移位变化。这种调性对置的手法，在我国民歌中多有所见，作曲家将它拿来借鉴发展，由此完成了既统一又富于变化的曲调旋律，栩栩如生地塑造了有血有肉的人民形象。

二、以简映繁的多声写作

毫无疑问，作曲家在构思这样一部宏大的史诗性的合唱套曲时，除了对旋律的注重外，更多的便是对多声写作的关注。在作品中，我们会发现作曲家是如何将较复杂的多声写作技法用简单易解的手法表现出来，以适应当时环境下的演唱者——业余合唱团的演唱水平。这种思考的角度，从某种意义上讲为作品的广泛传播奠定了一定基础。然而，采用简单的手法并没有消弱作品的艺术价值和艺术魅力，也没有阻碍对作品思想内涵的充分展现，而是更直接和明确地阐明了作品的主旨，同时也表现出了作曲家所具有的艺术功力，因为用最简单的语言去表现复杂的事情，并不是一件轻而易举的事情，也不是人人都能做到的。

1. 气势宏伟的一领众合

一领众合的这种呼应形式，在《黄河船夫曲》中表现得最为鲜明和集中。这种形式显然与劳动人民的生活有关，是他们劳动时的一种呼声。我国民歌中的多声部劳动号子歌曲，就有这种形式的完美表现。冼星海在这首歌曲中大量采用这种呼应手法，成功地塑造了我国劳动人民的形象，其一领众合所产生的单一音色

与混成音色的对比，勾划出一幅紧张、恢弘的劳动场景，这是对中华民族英勇顽强的斗争精神、不畏艰险的乐观精神的写照。

2. 调性并置的对比复调

《河边对口曲》这首集中表现出作曲家对民族音乐语言的把握和运用的卓越能力的歌曲，不仅让人们领略了作曲家是如何利用调性对置对主题进行发展，而且也让人们感受到了两个主题纵向交织所形成的调性并置的对比复调所带来的双调性的色彩对比：在歌曲的结尾处，作曲家将两个相同调式不同宫音的曲调（见谱例5）纵向结合在一起，形成对比复调。由于他们调式相同，并是主、属关系，尽管宫音不同，仍在同一音阶框架中，因此它们既协和又各自独立，形成歌曲发展的新动力。这个双调性对比，看似简单实则颇具心力——简中见繁。

在《怒吼吧！黄河》中，作曲家也采用了同样的对比复调手法：

谱例7 《怒吼吧！黄河》中部



这是该曲中一段女声二部合唱的过渡性段落，在两个对比声部中，作曲家都采用了商调式，但女高音是以♭B 为宫的商调式，只采用了♭B C D 三个音；女低音则是以 F 为宫的商调式，采用了 DFGA 四个音。在这里，由于它处于音乐的转折处，因此这个调性并置的对比复调所带来的双调性的色彩对比，产生了戏剧性的效果，仅仅几小节，便将现实转换成了对久远过去的追忆。真可谓神来之笔！

3. 颇具匠心的严格模仿

轮唱，是群众歌曲中最常见的一种演唱形式，然而并非每首歌曲都能成为优秀的轮唱歌曲，这主要体现在对轮唱歌曲的旋律要求方面。《保卫黄河》是一首在方向、音程、时间上均相同的三、四声部轮唱歌曲（亦称声乐卡农曲）。为了适应歌曲的轮唱形式，作曲家创作了十分适宜的主题旋律，并通过轮唱，成功地塑造了鲜明的音乐形象：抗日浪潮，风起云涌，根据地军民在黄河岸边英勇打击日寇。这首歌曲通过严格模仿所表现出的声部层次对比，即从单一声部层到四个

声部层的逐一展现，有着浓重的油画般的色调。

歌曲的轮唱分为三个阶段：

（1）二声部轮唱相隔 1 小节进入，形成强拍上的对比。在其结束的地方，改为密接和应——两声部间仅相距一拍，由此，使音乐的紧张度得以加强，造成一个小小的结束高潮。

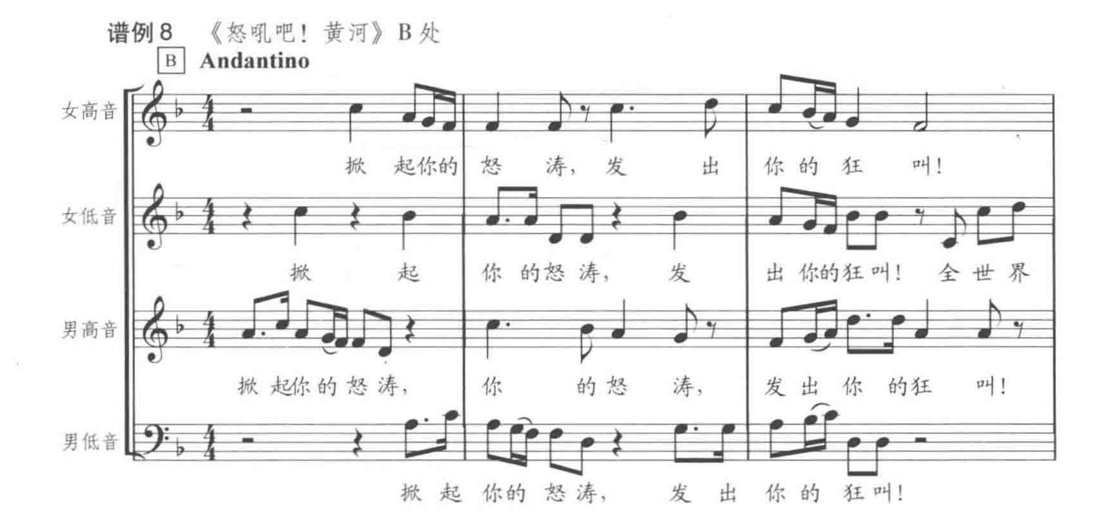
（2）三声部轮唱时，上面一对声部同度卡农，下面一对声部八度卡农，并在每个乐节之间插入了两小节的对题插句，辅之以“龙格龙格龙”的衬词。这一富有民族风格的衬词，不仅陪衬了主旋律，也十分形象地表达了中国人民的革命乐观主义精神。插句的加入，使原主题扩展了一倍，使音乐更为活跃。在结尾处，同样采用了密接和应手法，同时在第二声部（女低音声部）将节奏扩展，把主题的时值扩展了一倍，形成雄壮有力的进军步伐，进一步将音乐推向高潮。

（3）四声部轮唱由男低音开始，通过男高音、女低音、女高音依次递增声部，并依次形成同度卡农、八度卡农、同度卡农。此时对题插句根据结构需要增至 3—4 小节，使原主题扩展了一倍以上。结尾处同样是密接和应以及节奏扩展，歌曲便在这种热烈气氛中结束。

4. 渲泄情感的自由模仿

《怒吼吧！黄河》是作曲家复调思维表现得很充分的一首歌曲。歌曲中的几处复调手法，渲泄了主调音乐中所无法表达的情绪。特别是带自由声部的自由模仿对比，形成情感上的起伏，对阐示作品的主题意义帮助极大。

谱例 8 《怒吼吧！黄河》B 处



这是歌曲B处的一段单主题带自由声部的三声部模仿复调段落。这里，各个声部相隔一拍进入，形成旋律的此起彼伏，其中女低音演唱的是自由声部。

在过渡性的女声二部合唱之后，出现了第二个带自由声部的三声部模仿段落。所不同的是，它是两个主题的模仿，并在模仿之前，两个主题已先后单独作了呈示。两个主题分别建立在d小调和F大调上：

谱例9 《怒吼吧！黄河》D第4小节



这段音乐男高音演唱自由声部，女高音在同度上模仿女低音的旋律，而女低音与男低音则形成两支旋律的对比。这些综合的复调手法，渲染了悲怆的情绪，为紧随其后的主调性的激昂、呐喊式的音调，做了情感上的铺垫。

三、朴素明晰的音乐结构

在整部作品中，作曲家无论从套曲的整体布局，还是从每首歌曲的局部框架，都做了认真的构思，完好、适宜地调动了音乐的多种组织手段。

1. 两句体的乐段结构

由四个乐句组成的乐段结构歌曲并不鲜见，但相对于斯的两个乐句组成的乐段结构歌曲则比较少见，且多出现于民歌中。《河边对口曲》则是这类歌曲中最优秀代表作之一。作品虽只有两个乐句，却多侧面地展现了作曲家娴熟的作曲技

巧：极富民间色彩的音调旋法，问答式的旋律对仗，对应式的调式对置以及那和谐的复调对比。这些简繁相宜、小中见大的手法，大大增添了歌曲的魅力。这是一首以通俗的笔触表现复杂内容的典范之作。

2. 带再现的三部曲式

三部性结构原则，自它问世以来便广泛应用于音乐创作中。冼星海在创作中也吸收了这一美学原则，并根据作品的表现内容作了适当的变化。

《黄河船夫曲》是一首在音乐材料和音乐情绪上都表现出再现的三部性原则的歌曲。其 A 部为单声部旋律，$\frac{2}{4}$拍，音乐情绪是力量型的冲击和呼号；B 部则是平缓的四声部合唱，$\frac{4}{4}$拍，曲调平静，主题音域只有纯五度，它无论从音乐材料上还是音乐情绪上都与前后形成对比，这是在惊涛骇浪中搏斗的船工们短暂的休息；最后是压缩了的 A 部再现，这时音乐情绪如初，开始动机再现，这一段也兼含了尾声的意义。

套曲中的另一首歌曲《黄水谣》，也是一首带再现的三部曲式歌曲，但它在音乐情绪的再现方面却不同于前者。歌曲的 A 部曲调流畅，情绪开朗，$\frac{2}{4}$拍，是一段赞颂黄河两岸人民勤劳、热爱美好生活的极具抒情性的段落；B 部的音乐转入凄凉的氛境中，$\frac{4}{4}$拍，结束处的连续下行，好似悲愤的叹息，它将悲伤的情绪推向高潮；再现的 A 部进行了压缩，开始的主题再现，并回到$\frac{2}{4}$拍。然而它的情绪仍接续着 B 部而延展，这样便形成了主题材料与音乐情绪并非同一再现的一种十分个性化的再现特征。

3. 不带再现的三部曲式

这种音乐结构，在作曲家的笔下常表现出一种主题动机贯穿的形态。

史诗性的颂歌《黄河颂》，是以歌曲开始的四小节为核心贯穿全曲，形成全曲的主线。ABC 三部分在节拍上做了对比：A 部，除了开始四小节核心音调是$\frac{4}{4}$拍，音乐一直在$\frac{3}{4}$拍中流动；B 部，则改为$\frac{2}{4}$拍，情绪热情又略带激动；C 部，音乐转入$\frac{4}{4}$拍，它是前一部分音乐情绪的继续，但气息更为宽广舒展，展现了坚强而伟大的中华民族的博大胸怀。很明显，将如此长的诗节，用一个主题动机贯穿写成一首歌曲是十分不易的，作曲家力图通过节奏节拍和速度的对比变化，来推动“一唱三叹，一波三折”的旋律发展，使统一的核心音调在贯穿全曲时，不至于显得乏力。

《怒吼吧！黄河》，作为全曲的终曲，是套曲中结构最为复杂的一首歌曲：三部曲式的主体部分前后加有引子和尾声，从而使歌曲更加丰满。引子以雄壮有力

的呐喊式的音调开篇，四个声部的同时鸣响，展现出这首歌曲的情绪基调。A部，是一段模仿复调，蜿蜒起伏，掀起了一个小高潮；B部由女声二部合唱引入，在接下来的复调中，诉说着中国人民的苦难；C部，雄壮的四声部合唱再次响起，预示着新中国的破晓，高潮逐渐形成。当一个急速的经过性的间奏之后，全曲进入了雄壮豪迈的尾声，这里是辉煌的颂歌，情绪炽烈，最后的同音反复，将音乐送向了辉煌的顶点，全曲便在这样的气氛中结束。

4. 非三部性的多段体

作曲家将这类结构用在情感起伏较大的乐章中。

《黄河怨》是套曲中第二个抒情的慢板乐章，它与《黄河颂》形成对映。从它的歌词结构、材料运用、以及情绪变化上看，全曲分成两部分，并又一分为二，形成四个段落的多段体形式。全曲虽采用$\frac{3}{4}$拍，但决非三拍子律动，作曲家经常细分每小节的第一拍，形成强拍换位的节奏律动，还在此基础上构成排比句，这些都有效地加强了音乐的发展动力。细分的节奏律动从第二段开始明显加强，并不断强调之，音乐在这个统一的节奏中不断展开，完成了对人物形象的刻画。

《黄河之水天上来》是以朗诵为主的一首配乐。这类朗诵与音乐结合的艺术形式，在世界近现代作曲家作品中时有所见。美国现代作曲家科普兰就写有两部这类作品：《林肯肖像》和《庄严时刻的序言》。这两部作品的朗诵部分是穿插在乐队演奏中间，在管弦乐队作交响性展示时，没有朗诵，而朗诵出现时，乐队只做简朴的衬托。两部作品的朗诵部分，都出现在作品的后半部分，前半部分只由管弦乐队演奏。

冼星海的《黄河之水天上来》则不同于科普兰的上述作品，其音乐部分始终伴随着朗诵而行，是名副其实的配乐朗诵。音乐根据诗节，大致可分成8个段落，它们又划分为两大部分，前3段为第一部分，后5段为第二部分，两部分之间插有音乐过门。在第二部分中，其中的每一段开始都以朗诵“啊！黄河！”开始，伴之，音乐上都是一个由八分音符组成的下行纯五度音程，这种音乐与诗的高度统一，就要求音乐与朗诵紧密配合，两者不能脱节。这些，都是作曲家在当时的一个独特创造。

5. 套曲整体布局的逻辑性

《黄河大合唱》全曲从最小的音乐结构单位——两乐句乐段结构，到较大型的含有引子和尾声的不带再现的三部曲式，都一一涉及到了，可以说调动了适宜

当时合唱队演唱的几乎所有常见的曲式手法。它们不但没有重复，而且安排得极富逻辑：

一、黄河船夫曲	带再现的三部曲式	上组
二、黄河颂	不带再现的三部曲式	
三、黄河之水天上来	具有二部特征的多段体（8段）	
四、黄水谣	带再现的三部曲式（音乐情绪未再现）	
五、河边对口曲	两句体的乐段	下组
六、黄河怨	具有二部特征的多段体（4段）	
七、保卫黄河	三个长乐句组成的乐段——轮唱	
八、怒吼吧！黄河	含引子和尾声的不带再现的三部曲式	

图1 《黄河大合唱》全曲曲式结构

从以上可以观察出，套曲在整体上以三部性结构为主，以首尾的三部曲式对映为框架，中间插以两乐句或三乐句的乐段和具有二部特征的多段体。如果我们将套曲分为上下两组，我们会清楚地看到，上组（前4首）是以带再现的三部曲式为首尾框架加以组织的；下组（后4首）是以本套曲最小的音乐结构单位开始，渐次递进到本套曲最大的音乐曲式终结。

作曲家高超的逻辑音乐的能力，使套曲的发展错落有制，起伏跌宕，词曲结合珠联璧合，相映成辉，音乐完好地表达了诗词的意境，并将其做了深刻的升华。作曲家在作品中所表现出的变化、统一、发展、对比、再现等组织和发展音乐的手段，为把诗人这部长大的诗篇，谱写成恢弘的合唱套曲奠定了基础。

四、个性鲜明的艺术风格

《黄河大合唱》体现了那个时代中国人民的伟大精神，具有强烈的时代风格。音乐中所流露出来的民族艺韵，使作品表现出鲜明的民族风格。而冼星海富于个性的创作手法，又集中体现了作曲家的音乐风格。这些交融在一起，作品终成为划时代的不朽名篇。

作品在主题旋律方面，主要以中国的五声音阶为主，音调旋法十分接近陕北、山西的民歌风格。如《保卫黄河》这样以主三和弦分解为主题构成材料的歌曲，作曲家也采用了十分民族化的下行小六度音程，从而弱化了由于大三度音程

和大三和弦的分解而引起的欧洲大调音阶的感觉。这个著名曲调完全是冼星海的，是十分个性化的。作曲家在旋律写作方面的民族调式思维，表现出他在掌握民族音乐语音方面的功力及其创作宗旨。因此，作品的旋律，民族风格浓郁，朗朗上口，易记易唱，这无疑为作品的广泛传唱，打下了重要基础。

在织体写法上，作曲家主要采取主调音乐织体，以适应广大的业余合唱者。在需要多声音乐的地方，作曲家则在多声的同时，注意声部横向的旋律性，并采用不同的调式调性，以加强多声织体的对比，其色彩鲜明，风格统一。作曲家的多声写作都十分得体，他将复杂的复调技巧以简单的方式完好地表现出来，如双调性、对位写作、卡农运用等，产生出十分动人的效果。我们通过这多声手法，完全可以领略到作曲家那大师般的写作技巧。因为正如我们前面提到的，用最简单的语言去表现复杂的事情，并不是每个作曲家都能做到的。

作为多乐章套曲，作曲家亦十分注意各乐章之间的对比和联系，十分注意材料的节简使用和主题贯穿原则。各乐章在音调材料上都有着这样或那样的联系，尽力做到各乐章之间的呼应。如《黄河船夫曲》与《黄河颂》《保卫黄河》《怒吼吧！黄河》之间，《黄河颂》与《黄水谣》《怒吼吧！黄河》之间，《黄河怨》与《怒吼吧！黄河》之间在音调上的联系。它们之间千丝万缕的联系，使作品的特色音调语汇贯穿于全曲，从不同角度烘映着艺术形象，深化着音乐主题。而《怒吼吧！黄河》所集中概括的各种音调语汇，仿佛言犹未尽的人们，此时的感情像火山一样迸发出来，它的炽热，足以使敌人胆战。

由此，我们看到作曲家在缜密构思全曲结构时，对每个乐章都有着极为精细的安排，变化与统一是如此的“和谐”。同时，我们也不能不为作曲家在短短6天中就构思写成这样一部大型合唱所折服。这就是冼星海。

冼星海之所以获得成功，《黄河大合唱》之所以成为不朽，正是由于作曲家将时代风格、民族风格与自己的创作个性紧密结合在一起。作品鲜明的时代性，透过作曲家的笔触映射在我们面前；作品浓郁的民族性，夹熔着作曲家的音乐风格也展露在我们眼前。这部表现中华民族前仆后继、继往开来、坚强不屈的时代音响，这首充满乡土气息、民族风韵，流露出作曲家对祖国、对人民无限热爱的纯朴感情的不朽之作，正是壮丽的“黄河”画卷的真实写照。祖国的儿女们将永远高唱这部作品，走向辉煌的未来。

（原载《星海音乐学院学报》1999年第4期）

《黄河大合唱》调式风格研究

房晓敏

在近现代作曲技法的不断演进中，作为“横向结构的旋律、纵向结构的和声、纵横交叠结构的复调”等音乐形态的基础资源——调式体系，这一最为活跃的领域发生了巨大的变革。俄罗斯“强力集团”和法国印象派的作曲家们，用自己的创作动摇了大、小调式在音乐上的统治地位；民族乐派在重新发现的民间音乐中，为自己的创作找到了丰富的音乐养料；对于民间音乐在所有音乐因素领域中的使用，已成为古典、浪漫主义规范而通用的生命脉搏。尤其是进入20世纪，在实际的音乐创作和利用多种多样的调式素材中，采用东方传统的五声调式、欧洲中世纪的教会调式、各种民族地域的特殊组合调式以及作曲家特制的人工调式等，已作为一种“风格标志”来加以运用。冼星海创作的《黄河大合唱》，也正是以中国的民族调式为源泉，并在旋律音高控制的调式上，形成了鲜明而又独特的艺术风格。经过冼星海、李焕之、中央乐团创作组的作曲家们近半个世纪的不断修订与整理，《黄河大合唱》已成为中华民族一部具有代表性的音乐经典之作。

一、总体布局

《黄河大合唱》的“延安稿本（冼星海于1939年3月在延安时期的创作初稿）”，共分为“（1）黄河船夫曲；（2）黄河颂；（3）黄河之水天上来；（4）黄水谣；（5）河边对口；（6）黄河怨；（7）保卫黄河；（8）怒吼吧！黄河”八个音乐段落。在宏观与中观的调式总体设计上，是以“阳刚式结构色彩、功能性音位关系、七声性音列声数”为主体的调式结构风格；并形成了“再现式结构色彩、交替式音位关系、变换式音列声数、再现式调式转换”的调式布局规律。

1. 再现式结构色彩

在中国调式体系中，由下至上、按照五度相生的规律，可排列成“宫——徵——商——羽——角”调式的结构顺序。根据“五行——阳性之火‘炎上’居下位、阴性之水‘润下’居上位，三才——下位为‘天阳’之‘阳刚’、中位为‘人中’之‘朦胧’、上位为‘地阴’之‘阴柔’，四象——‘天地’之阴阳相对”的阴阳属性，其调式的结构色彩：宫调式为“天阳——阳刚”，徵调式为“天中——阳朦”，商调式为“人中——朦胧”，羽调式为“地中——阴朦”，角调式为“地阴——阴柔”。如下图所示：

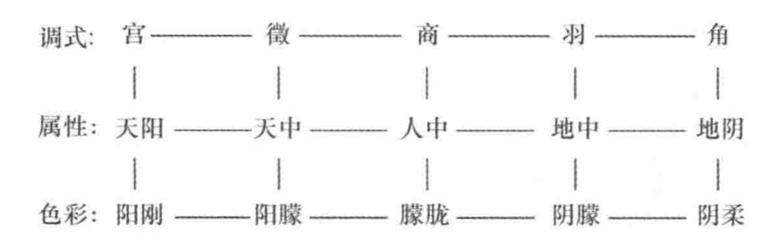


图1 中国调式结构色彩图式

全曲的调式结构色彩，是以“天阳——阳刚”宫调式为主体的调式结构风格。作品中除了第5段为“天中——阳朦”徵调式、第6段为“地中——阴朦”羽调式外，其它段落均为“天阳——阳刚”宫调式；并形成了“阳刚——阳朦——阴朦——阳刚”再现式结构色彩的布局规律（参照图2中的“色彩”）。

2. 交替式音位关系

在传统调式体系中，调式之间以四、五度为“功能性”音位关系，二、三度为“色彩性”音位关系。全曲的调式音位关系，是以“四、五度——功能性”音位关系为主体的调式结构风格。作品中除了第1与第2段、第5段与第6段之间为“二、三度——色彩性”音位关系外，其它各段落之间均为“四、五度——功能性”音位关系；并形成了“色彩——功能——色彩——功能”交替式音位关系的布局规律（参照下页图2中的“关系”）。

3. 变换式音列声数

全曲的调式音列声数，是以“七声性”音列声数为主体的调式结构风格。作品中除了第1至3段为“六声性”、第4段为“五声性”音列声数外，第5至8段均为“七声性”音列声数；并形成了“六声——五声——七声”变换式音列

声数的布局规律（参照图 2 中的“音列”）。

4. 再现式调式转换

全曲的调式转换，是以“变调”调式转换为主体的调式结构风格。作品中除了第 4 与第 5 段为“变式”、第 5 与第 6 段为“变调式”的调式转换外，其它段落之间均为“变调”的调式转换；并形成了“变调——变式——变调式——变调”再现式调式转换的布局规律（参照图 2 中的“转换”）。

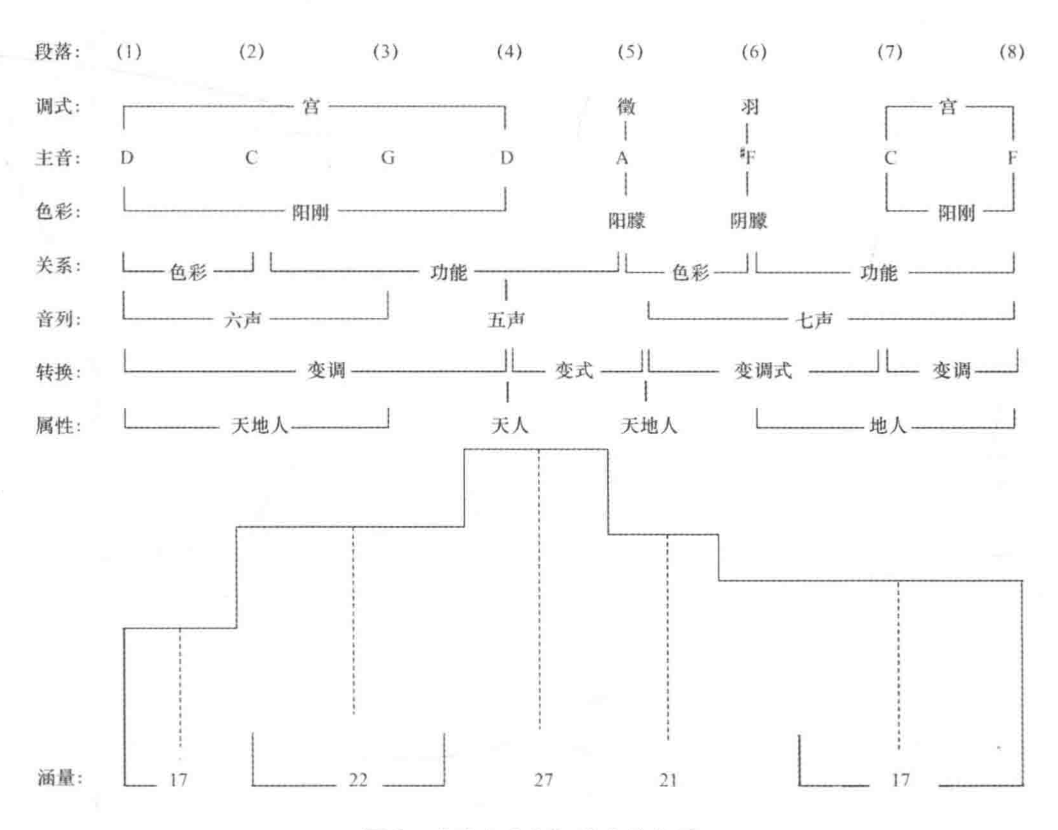


图 2　“延安稿本”调式结构图

二、结构属性

《黄河大合唱》的“延安稿本”，在微观的调式结构处理上，是以“天地人”音程结构、七声音集裂变、异构音列转换”为主体的“‘天地人’与‘地人’及‘天人’音程结构、六声与七声音集裂变、同构与异构音列转换”的结构属性。

1. 音程结构

在调式音列中，各邻音之间包含着“地阴（D）——小二度、人中（R）——大二度、天阳（T）——增二或小三度”三种音程结构。其音程的结构属性，依据音程的涵量值：$Yz = 3n$；地阴——$D = 1$（3×0）、人中——$R = 3$（3×1）、天阳——$T = 9$（3×3）。其音程涵量值越大，色彩就越为明亮；反之，也就越为暗淡。

在这部作品的音列结构属性中：第1段的D宫（d－e－♯f－a－♭b－b－D）、第2段的C宫（c－d－e－g－a－b－C）、第3段的G宫（g－a－b－C－D－E－G）三个六声音列及第5段的A徵（a－b－D－E－♯F－G－♯C－A）七声音列，均为由“天阳——小三度、地阴——小二度、人中——大二度”音程组成的“天地人调式”；其音列的音程涵量值，第1段为$T_1D_2R_3 = 17$、第2、3段为$T_1D_1R_4 = 22$、第5段为$T_1D_3R_3 = 21$。第4段的D宫（d－e－♯f－a－b－D）五声音列，均为由“天阳——小三度、人中——大二度”音程组成的“天人调式”；其音列的音程涵量值，$T_2R_3 = 27$。第6段的♯F羽（♯f－g－a－b－♯C－D－E－♯F）、第7段的C宫（c－d－e－f－g－a－b－C）、第8段的F宫（f－g－a－♭b－C－D－E－F）三个七声音列，均为由“地阴——小二度、天阳——小三度”音程组成的“地人调式”；其音列的音程涵量值，$D_2R_5 = 17$。在调式音列结构属性的布局上，形成了“天地人——天人——天地人——地人”交替变换式的结构规律。其调式的音程涵量，从小到大再到小；其调式的音列色彩，由暗至明再至暗；并形成了“17－22－27－21－17”拱形阶梯式调式音程涵量的结构规律（参照图2中的“涵量”）。

2. 音集裂变

在调式音列集合的裂变结构中，往往由较大的“母集”音列，裂变成较小的“子集”音列。在这部作品中，采用了以“七声”调式为主体的音集裂变。全曲除第4段（五声调式）无调式音集裂变外，其它各段均为六、七声调式的音集裂变。其调式音集裂变的结果为：音列声数减少，音程涵量增大，调式的音列色彩则趋于明亮。

在六声调式的音集裂变中：第1段由“天地人（$T_1D_2R_2 = 17$）——D宫（d－e－♯f－a－♭b－b－D）”母集音列，裂变出“天人（$T_2R_3 = 27$）——D宫（d－e－♯f－a－b－D）、B羽（b－D－E－♯F－A－B）”五声调式的子集音列；第2段由“天地人（$T_1D_1R_4 = 22$）——C宫（c－d－e－g－a－b－C）”母集音列，

裂变出“天人（$T_2R_3=27$）——C宫（c－d－e－g－a－C）、G宫（g－a－b－D－E－C）”五声调式的子集音列；第3段由“天地人（$T_1D_1R_4=22$）——G宫（g－a－b－C－D－E－G）”母集音列，裂变出“天人（$T_2R_3=27$）——G徵（g－a－C－D－E－G）、G宫（g－a－b－D－E－G）”五声调式的子集音列。

在七声调式的音集裂变中：第5段由“天地人（$T_1D_2R_3=21$）——A徵（a－b－D－E－#F－G－#G－A）”母集音列，裂变出“天地人（$T_2D_2R_2=26$）——D徵（d－g－#g－a－b－D）、天人（$T_2R_3=27$）——A徵（a－b－D－E－#F－A）”五声调式的子集音列；第6段由“地人（$D_2R_5=17$）——#F羽（#F－#G－A－B－#C－D－E－#F）”母集音列，裂变出“天人（$T_2R_3=27$）——E徵（e－#f－a－b－#C－E）、B商（b－D－E－#F－A－B）、#F羽（#f－a－b－#C－E－#F）”五声调式的子集音列和“天地人（$T_1D_1R_4=22$）——#F羽（#f－#g－a－b－#C－E－#F）、B商（b－#f－D－E－#F－A－B）”六声调式的子集音列；第7段由“地人（$D_2R_5=17$）——C宫（c－d－e－f－g－a—b－C）”母集音列，裂变出“天地人（$T_1D_2R_4=22$）——C宫（c－d－e－f－g－a－C）”六声调式的子集音列和“天人（$T_2R_3=27$）——C宫（c－d－e－g－a－C）”五声调式的子集音列；第8段由“地人（$D_2R_4=17$）——F宫（f－g－a－♭b－C－D－E－F）”母集音列，裂变出“天地人（$T_1D_1R_4=22$）——F宫（f－g－a－♭b－C－D－F）”六声调式的子集音列和“天人（$T_2R_3=27$）——D羽（d－f－g－a－C－D）、F徵（f－g－♭b－C－D－F）、F宫（f－g－a－C－D－F）”五声调式的子集音列。

3. 音列转换

在这部作品的调式音列转换中，主要是运用了中国传统调式技法中的“异构”调式的音列转换形式。全曲除第2段为“同构”调式的音列转换外，其它段落均为“异构”调式的音列转换。然而，在调式的音列转换中，往往多为不同“子集”音列之间的相互交替；并形成了“同宫同主、同宫异主、异宫同主、异宫异主”的调式音列转换形式。

在“同构”的调式音列转换中：第2段中的C（c－d－e－g－a－C）、G（g－a－b－D－E－C）宫五声调式之间，采用了“变调”的“异宫异主”的音列转换形式；其调式的“音程涵量、结构属性、音列声数及音列结构”不变，而“音位”改变。

在“异构”的调式音列转换中：第7段中的C宫五声（c－d－e－g－a－C）、六声（c－d－e－f－g－a－C）、七声（c－d－e－f－g－a－b－C）调式之

间，采用了“同式”的“同宫同主”的音列转换形式；其调式的“音位”不变，而“音程涵量、结构属性、音列声数及音列结构”改变。第1段中的D宫（d－e－♯f－a－b－D）与B羽（b－D－E－♯F－A－B）五声调式之间、第2段中的C宫（c－d－e－g－a－C）与A羽（a－C－D－E－G－A）六声调式之间、第6段中的E徵（e－♯f－a－b－D－E）与B商（b－D－E－♯F－A－B）与♯F羽（♯f－a－b－D－E－♯F）五声调式之间、♯F羽（♯f－♯g－a－b－♯C－E－♯F）与B商（b－♯C－E－♯F－♯C－A－B）六声调式之间、第8段中的D羽（d－f－g－a－C－D）与F宫（f－g－a－C－D－F）五声调式之间，均采用了“变式”的“同宫异主”的音列转换形式；其“音程涵量、结构属性、音列声数”不变，而“音位及音列结构”改变。第3段中的G徵（g－a－C－D－E－G）与G宫（g－a－b－D－E－C）五声调式之间、第8段中的F徵（f－g－♭b－C－D－F）与F宫（f－g－a－C－D－F）五声调式之间，均采用了“变调式”的“异宫同主”的音列转换形式；其“音程涵量、结构属性、音列声数”不变，而“音位及音列结构”改变。第5段中的D徵（d－g－♯g－a－b－D）与A徵（a－b－D－E－♯F－A）五声调式之间，采用了“变调式”的“异宫异主”的音列转换形式；其“音列声数”不变，而“音程涵量、结构属性、音位及音列结构”改变。

三、稿本比较

《黄河大合唱》的“苏联、上海、中央稿本”，都是根据“延安稿本”的调式风格进行修订和整理的；并由此进行了新的发展和变化，使其更为完善和丰富。(下列“［ ］”括号中的内容，则为“上海稿本”)

1.“苏联［上海］稿本”的变化发展

“苏联稿本（冼星海于1941年春，在苏联期间的重新修订稿）”在“延安稿本”八段音乐的基础上，增加了“序曲”部分。“上海稿本”(李焕之于1955年及1987年，根据“苏联稿本”为军委歌舞团及上海乐团的演出而作的两次整理稿）除了第4、5段的词性结构布局与“苏联稿本”有所改变外，其它则完全相同。在调式的“总体布局及结构属性”上，除了“结构色彩及音集裂变”与“延安稿本”相同及相似外；其它方面则有所变化和发展。

在调式之间的“音位关系”上，是以“二、三度——色彩性”音位关系为主体的调式结构风格。作品中除了第4至7段之间为“四、五度——功能性”音

位关系外，其它段落之间均为“二、三度——色彩性”音位关系；并形成了“色彩——功能——色彩”再现式音位关系的布局规律（参照图3中的“关系”）。

在调式的“音列声数”结构上，保持了与“延安稿本”相同的“七声”音列声数为主体的调式结构风格。作品中除了第4段为“五声”第1与2段为“六声”音列声数外，其它各段均为“七声”音列声数；并形成了“七声——六声——七声——五声——七声”交替再现式音列声数的布局规律（参照图3中的“音列”）。

在音列的“调式转换”上，保持了与“延安稿本”相同的“变调”为主体的调式结构风格。作品中除了第4至7段之间均为“变调式”外，其它段落之间均为“变调”；并形成了“变调——变调式——变调”再现式调式转换的布局规律（参照图3中的“转换”）。

在调式的“音列属性”上，第4段的F［♭E］宫五声音列，均为“天人调式”；第1、2段的D－♭B宫六声音列，均为“天地人词式”；序曲的F宫、第5至8段中的♭B［C］徵－F羽－C、♭B宫七声音列，均为“地人调式”。在调式音列结构属性的布局上，形成了“地人——天地人——地人——天人——天地人——地人”交替再现式音列属性的结构规律（参照例3中的“属性”）。

在调式音列的“音程涵量”上，与“延安稿本”相似；并形成了“17－22－17－27－21－17”波状拱形阶梯式调式音程涵量的结构规律（参照图3中的“涵量”）。

在调式的“音列转换”上，与“延安稿本”相比，则形成了频繁的变化。在“同构”的调式音列转换中：序曲中的F与C宫、E与A羽调式之间，第2段中的♭B与F宫调式之间，第5段中的♭B［F］与♭E［C］徵调式之间，第6段中的♭E与♭B商调式之间，第8段中的F与A［G］和♭B宫调式之间，等等；均采用了“变调”的“异宫异主”的音列转换形式。在“异构”的调式音列转换中：第1段中的D宫与B羽调式之间，第2段中的♭B宫与G羽调式之间，第4、8段中的F［♭E、G］宫与D［C、E］羽调式之间，第5段中的♭B商与♭E徵调式之间，第6段中的♭E徵与F羽与♭A宫调式之间、♭B羽与♭D宫和♭A徵及♭E商调式之间、♭B商与F羽调式之间，等等，均采用了“变式”的“同宫异主”的音列转换形式。第1段中的D宫与D羽调式之间，第3段中的G宫与G羽和G徵调式之间，等等，均采用了“变调式”的“异宫同主“的音列转换形式。序曲中的C宫与E羽、A羽与D宫调式之间，第5段中的♭E［F］徵与♭B［C］徵调

式之间，第 6 段中的♭A 宫与♭B 羽、F 羽与♭D 商、♭C 宫与 E 羽调式之间，第 8 段中的 E 宫与 B 羽和 F 宫调式之间，等等，均采用了“变调式”的“异宫异主”的音列转换形式。

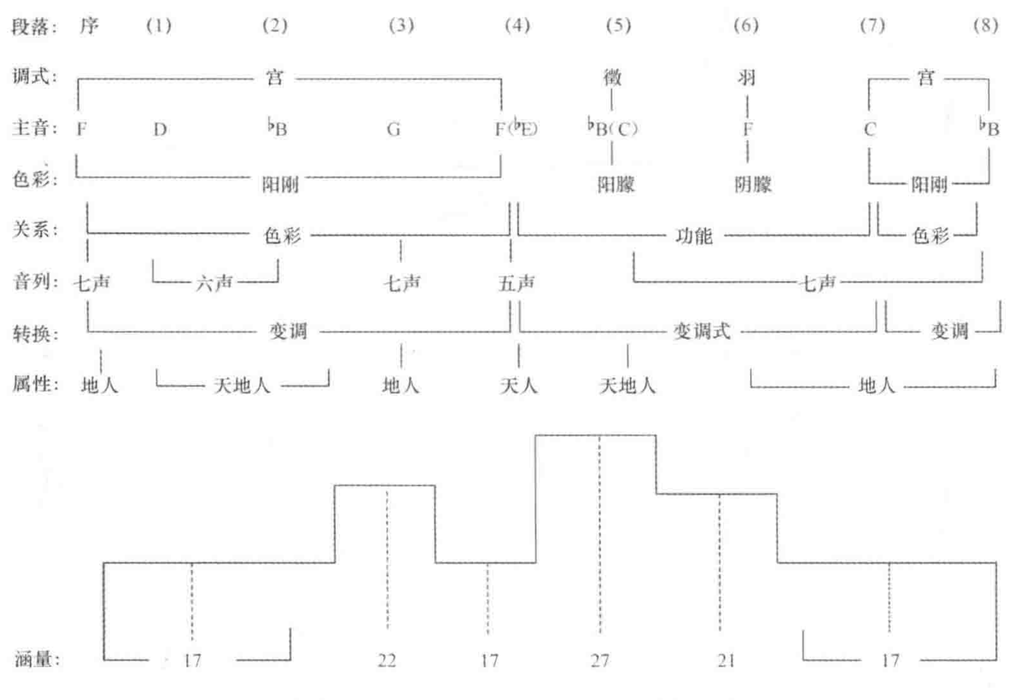


图 3 “苏联［上海］稿本”调式结构图式

2. “中央稿本”的综合变化

“中央稿本（中央乐团创作组于 1975 年 10 月及 1987 年，根据‘延安、苏联稿本’为‘纪念冼星海逝世三十周年音乐会’及中央乐团的演出而作的两次整理稿）”保持了“延安稿本”的结构框架（无“序曲”部分）。在调式的“总体布局及结构属性”上，除了“音集裂变”与前三个稿本相似外；其它方面则综合了前三个稿本的音乐特点，而进行了新的变化。

在调式的“结构色彩”上，保持了与前三个稿本相同的“天阳——阳刚”宫调式为主体的调式结构风格。但作品中的第 3 段，则出现了与前三个稿本不同的“人中——朦胧”商调式；并形成了“阳刚——朦胧——阳刚——阳朦——阴朦——阳刚”交替再现式结构色彩的布局规律（参照图 4 中的“色彩”）。

在调式之间的“音位关系”上，保持了与“苏联、上海稿本”相同的“2、

3 度——色彩性”音位关系为主体的调式结构风格。但作品中除了第 3 段（A 商调式）与前三个稿本不同外，其它段落则综合了前三个稿本的音乐特点。第 1、2 段与“延安稿本”相同，第 4、5 段与“上海稿本”相同，第 6、7、8 段与“苏联（上海）稿本”相同；并形成了“色彩——功能——色彩——功能——色彩”交替再现式音位关系的布局规律（参照图 4 中的“关系”）。

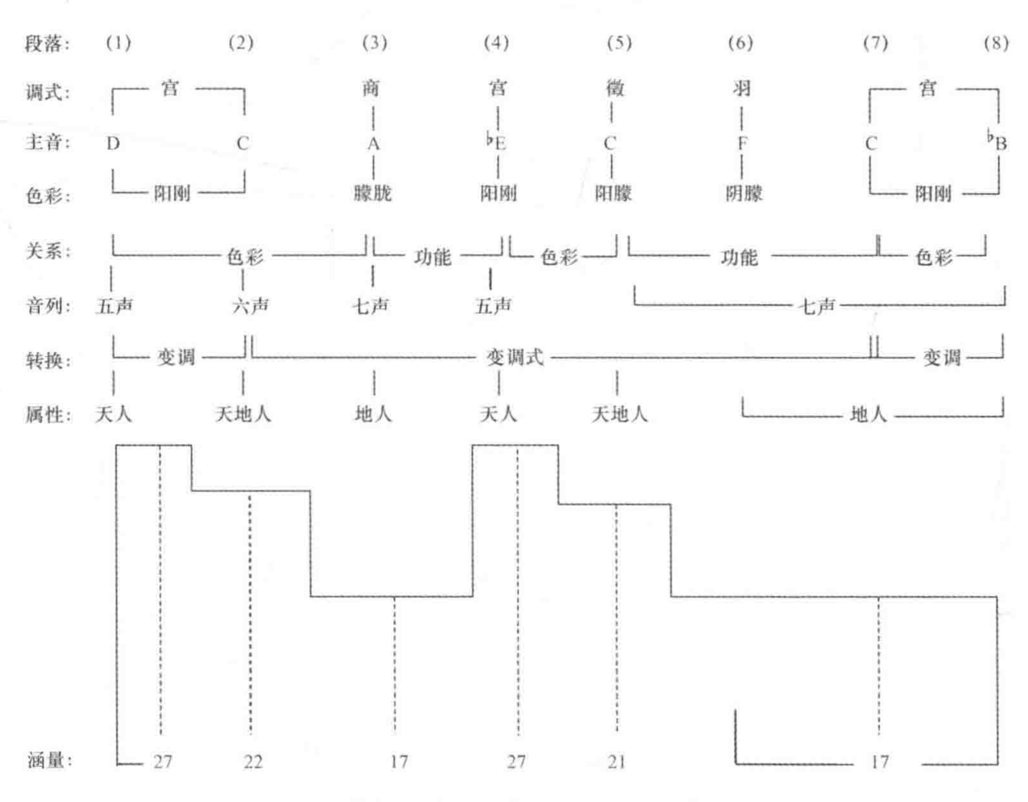


图 4 “中央稿本”调式结构图式

在调式的“音列声数”上，保持了与前三个稿本相同的“七声”音列声数为主体的结构风格。但作品中除了第 1 段出现了与前三个稿本不同的“五声”音列声数外，其它段落的音列声数则与“苏联、上海稿本”相同；并形成了“五声——六声——七声——五声——七声”交替变换式音列声数的布局规律（参照图 4 中的“音列”）。

在音列的“调式转换”上，是以“变调式”为主体的调式结构风格。作品中除了第 1 与 2 段、第 7 与 8 段为“变调”外，其它各段落之间均为“变调式”；并形成了“变调——变调式——变调”再现式调式转换的布局规律（参照图 4

中的“转换”)。

在调式的“音列属性”上，第1、4段的D、$^{\flat}$E宫五声音列，均为“天人调式”；第2、4段的C宫六声、C徵七声音列，均为“天地人调式”；第3、6、7、8段的A商、F羽、C－$^{\flat}$B宫七声音列，均为“地人调式”。在调式音列结构属性的布局上，形成了“天人——天地人——地人——天人——天地人——地人”交替式音列属性的结构规律（参照图4中的“属性”)。

在调式音列的“音程涵量”上，作品中除了第1段的“天人调式”与前三个稿本不同外，其它段落则与前三个稿本完全相同。其调式的音程涵量，从大到小；其调式的音列色彩，由明至暗；并形成了“27－22－17－27－21－17”下波状拱形阶梯式调式音程涵量的结构规律（参照图4中的“涵量”)。

在调式的“音列转换”上，没有“苏联、上海稿本”变化得那么频繁；但与“延安稿本”相比，则较为多样。在“同构”的调式音列转换中：第2段中的C与G宫调式之间，第4段中的F与C徵调式之间，第7段中的C与F和$^{\flat}$E宫调式之间，第8段中的$^{\flat}$B与G宫调式之间，等等；均采用了“变调”的“异宫异主”的音列转换形式。在“异构”的调式音列转换中：第1段中的D宫与B羽调式之间，第3段中的A商与D徵调式之间，第4段中的$^{\flat}$E宫与C羽调式之间、第6段中的$^{\flat}$E徵与F羽和$^{\flat}$A宫及$^{\flat}$B商调式之间，第8段中的G宫与E羽调式之间，等等，均采用了“变式”的“同宫异主”的音列转换形式。第3段中的A羽与A商和A徵调式之间、第5段中的F徵与F宫调式之间，等等，均采用了“变调式”的“异宫同主”的音列转换形式。第5段中的F徵（f－$^{\flat}$b－b－C－D－F）与C徵（c－d－F－G－A－C）调式之间，第3段中的D宫与A羽、A商与D羽、D羽与A徵调式之间，等等，均采用了“变调式”的“异宫异主”的音列转换形式。

从《黄河大合唱》原创的“延安稿本”，到修订与整理的“苏联、上海、中央稿本”，冼星海、李焕之、中央乐团创作组的作曲家们历经了近半个世纪的创作与改编过程。在这部作品的创编过程中，不同时期的不同作曲家在作品的调式处理上，都融入了自己的创作个性，并形成不同的艺术风格。然而，在即将跨入新的世纪和《黄河大合唱》发表60周年的今天，如何以新的审视角度去研究这部作品调式的原创与改编风格的全过程，并对其有一个较全面、完整而系统地认识和了解，这正是写作本文的意义和目的所在。

（原载《星海音乐学院学报》1999年第4期）

也谈冼星海研究的完整性

——对冼星海研究的几点思考和建议

周广平

一、引　言

冼星海作为中国近代音乐史上一位伟大的人民音乐家，他在中国音乐文化建设上所做出的贡献是世人公认、也是勿庸质疑的。自他逝世以来，举行了多次全国性的大型纪念活动和学术研讨会，出版了十卷本的《冼星海全集》，专门建立了纪念馆、纪念公园，还将原广州音乐学院命名为星海音乐学院。以冼星海研究的科研立项也不胜枚举，冼星海研究队伍也在不断壮大。冼星海的代表作，如《黄河大合唱》等，也已成为中国家喻户晓的名曲。可以说，冼星海作为当之无愧的人民音乐家，已深入人心。

笔者作为多年从事中国近代音乐史研究与教学的教师，每每在讲到冼星海的章节时，总是被种种难题所困扰：冼星海的生活、创作经历的史料不完整，作品的曲谱和音响不完整，等等。这些都直接影响到能否将一个真实、完整的人民音乐家呈现给后人，使后人能客观、完整地了解星海。进而，真正掌握星海作品的内涵与星海音乐思想的真谛。笔者曾多次参加全国性大型冼星海纪念活动和学术研讨会，如：1995 年在广州举行的星海音乐周大型纪念活动；1999 年在北京等地举行的纪念《黄河大合唱》创作 60 周年活动；2005 年纪念冼星海诞辰 100 年暨广州番禺冼星海纪念博物馆落成等。以上谈到的问题，在每一次的研讨会上都有专家、学者反复提到，如：建议编订冼星海年谱，进一步整理、修订作品曲谱，出版音响等。但这么多年过去了，一直也没有得到解决。是什么原因使得冼星海的研究不能深入？给我们后人留下那么多不解之迷。近年来，笔者又先后参加了萧友梅、吴伯超、贺绿汀、马思聪、陈洪等人的纪念活动，这些活动都是客观、完整地研究中国近代音乐家的积极举措，对丰富、完善中国近代音乐发展历史研究具有极其重要的意义。这种挣脱禁锢、尊重史实的研究态势，难道不能给

冼星海的研究带来一些助推作用吗？笔者以下将就冼星海研究中存在的若干问题，提出个人的几点思考和建议。期望能对冼星海的研究有所裨益，诚盼尽早地将一个客观、完整的冼星海展示给世人。

二、研究中存在的若干问题及思考

但凡要完整地研究一位有成就、有影响的音乐家，不外乎要从几个方面系统地展开研究工作，如：家庭背景、社会环境、生活经历、创作及创作特点等。相对于中国近代音乐史上的其他音乐家来说，对于冼星海的研究，无论是投入的人力、物力，还是取得的研究成果，可以说都是空前的。但就目前冼星海研究的整体状况来看，仍然存在着许多影响完整、客观地深入研究的问题。这方面，有许多专家、学者的研究论文中都有论及，尤其是明言博士在《“冼学”研究甲子录》① 中谈到的“几多几少”，更是将冼星海研究中存在的问题分析得相当详尽，本文就不再赘述。笔者仅从冼星海在海外的几段经历入手，谈些思考和建议。

冼星海一生活了40年，在这40年里有3段时间是在海外度过的：1905年出生至1918年在澳门及新加坡；1929年至1935年在法国留学；1940年至1945年在苏联及蒙古度过。前后加起来占了他生命的一半左右的时间。而在这20年左右的时间里，正是冼星海学习、成长、成熟的3个非常重要的阶段。也正是这非常重要的3个阶段，我们所掌握的史料极其有限，而且这有限的史料也模糊不清，缺乏可信度。这极大地影响了我们对冼星海的研究，使冼星海的研究缺乏完整性。

1. 幼年、少年时期在海外的生活经历

关于冼星海的出生地，究竟是澳门还是番禺？各种材料说法不一。笔者曾在澳门见到一条以冼星海名字命名的大道，旁边还立了一座冼星海的雕像。澳门人民以养育了冼星海而骄傲。而冼星海自己在1939年5月《致中共“鲁艺”支部的自传》中写道：“父亲名喜泰，是广东番禺县人，做过打渔和航海的事情。35岁就死了!”“我是一个怀腹子！祖父养我长大，到7岁时祖父死了。我和母亲靠着双手去奋斗，……我还有妗母，表弟妹。表弟名黄春，做印刷工作，表妹已

① 明言：《“冼学”研究甲子录》，《音乐探索》，2007年第1期，第53—62页；2007年第2期，第20—25页。

嫁，妗母在家缝衣过活。我还有三个舅，死了两个，一个不知踪迹，听说他是因为参加政治活动而失踪的。”以上自传材料说明：一、冼星海的家庭背景并不像有些材料中说的那么简单，只有母亲和祖父；二、冼星海应该与他提到的妗母一家有联系，起码冼星海的母亲与他们有联系，从而得知表弟、表妹及三个舅父的情况；三、能在向组织汇报的文字材料中提到的亲属，一般都是来往密切、知道底细的才会写上。家庭背景对一个人的成长、尤其是幼年时期的成长是十分重要的。也许可以通过这些亲属的线索，了解到冼星海幼年时期在海外（澳门及新加坡）的生活经历，以及他父亲的家庭情况。现有资料中，还有谈到冼星海从小受其外祖父影响，学习吹箫，聆听水乡渔歌。这也许算是冼星海受的启蒙音乐教育吧！但外祖父又是怎样一个人呢？是不是与他自传中说的祖父是同一个人？这些都缺乏史料佐证。

2. *在法国留学时期*

在冼星海长大成人后的生活经历中，有 10 多年是孤身一人生活在海外。1929—1935 年在法国留学，1940—1945 年在苏联及蒙古度过。生活处境都极其艰难，几近生死边缘，居无定所，食不裹腹。语言的障碍，使得与人沟通的几率极低，目前现有的实证材料，也多为与他有过交往的为数不多的华人的回忆文章。更多的资讯主要还是来自于他的《我学习音乐的经过》《致中共“鲁艺”支部的自传》《创作杂记》等几篇自传体的文章。而这其中出现的错漏也是不少。如戴鹏海先生在《〈冼星海全集〉编辑工作刍议》中已有责述①。即使这仅有的支离破碎的段落，也都十分模糊。如：马思聪回忆冼星海在巴黎的时间是“1928年或 1929 年初夏”②，连马思聪自己也记不清楚。这应该是冼星海接触最多、给予他最大帮助、最容易沟通的一位同乡。再如：冼星海入巴黎音乐院到底是 1931 年还是 1934 年，也说法不一。他在《致李鉴墀、李燮华的信》中提到“弟已在今夏（1931）入选乐院”③，但是哪一所没说，估计应为丹弟创办的法国国民乐派音乐专科学校。他自己在《我学习音乐的经过》中写道：“我在巴黎音乐院的

---

① 戴鹏海：《〈冼星海全集〉工作会刍议》，《中央音乐学院学报》，1997 年第 2 期，第 39—45 页；1997 年第 3 期，第 54—59 页。

② 马思聪：《忆冼星海》，载《马思聪全集》编辑委员会编：《马思聪全集》（第七卷），北京：中央音乐学院出版社，2007 年，第 31 页。

③ 冼星海：《致李鉴墀、李燮华的信》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1990 年，第 304 页。

几年生活？只靠师长和学校的帮助。"[①] 这里指的巴黎音乐院又是哪一所？还有那位帮助过他的"女青年作曲家？我有很多曲稿还留在她那里。另外还有许多书及稿件也关在别处一间小寓所里，因为没有钱交房租，不能去取回来，大概现在还在吧！"[②] 冼星海在《创作杂记》中提到的那位钢琴伴奏"梅耶女士"[③] 是否与这位"女青年作曲家"是同一个人？以及那位"每月助我100法郎，供给我很多音乐需要的书籍和音乐会的入场券"的"美国老妇人"，又是何许人也？[④] 这些宝贵的线索，都缺乏有力的实证。据冼星海在《致中共"鲁艺"支部的自传》中写到"我连考入两个世界著名的音乐学校：法国国民乐派音乐专科学校，法国国立巴黎音乐院"，如能找到他读书时的学籍表或成绩单之类的材料该多有说服力啊！恰恰在这5年里，是冼星海一生中最系统、师从名师最多、专事学习时间最长、学习音乐知识和技能最重要的时期，也是为他日后形成自己创作风格打下基础最重要的时期。虽然冼星海没有拿到一份正式的学位文凭，但他所师从的老师都是巴黎当时最有名的音乐家，如奥别多菲尔、杜卡、丹弟，甚至连从俄国赴巴黎的普罗柯菲耶夫都对他大加赞赏。也可以说，他后来能创作出像《黄河大合唱》那样成功的作品，绝不是无本之缘。其中的重要因缘之一，就是他多年的积累，尤其是留学法国期间，受的西方音乐文化的影响。但偏偏这段最重要的时期，我们所掌握的史料太有限了。其实，我们掌握的线索不算少，除笔者上面提到的这些之外，冼星海在《创作杂记》中也很具体、详细地介绍了他在巴黎创作、演出的经历。[⑤] 更重要的是，他在给友人的信件上都有他在巴黎不同时期的地址。这对我们沿着他的足迹，寻觅有说服力的佐证材料提供了重要线索。

3. 在苏联时期

在苏联的这5年，又是冼星海离开祖国、离开亲人，孤身一人漂泊在外、苦苦挣扎的一段时期。这5年里更是给我们留下了许多空白。他的日记也只找到1940年3月以前的。有几封信件和《创作杂记》中虽有谈及，但也寥寥无几。

---

① 冼星海：《我学习音乐的经过》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1990年，第100页。

② 同上，第100页。

③ 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1990年，第127页。

④ 冼星海：《致中共"鲁艺"支部的自传》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1990年，第381页。

⑤ 同③，第127页。

虽然，近年来驻外领事馆人员的参与，如：中国驻哈萨克斯坦领事馆文化官员对冼星海在该国那段经历的发掘，为冼星海研究提供了更多的研究方法和手段，启示我们这项工作不仅是我们音乐界的事情，还应发动全社会来关注、参与。还有俄罗斯籍华裔音乐家左贞观先生对冼星海在苏联的研究、探索，为我们提供了非常宝贵的、可信的史料。这些研究成果，对于推进冼星海研究起了重要作用，使冼星海在这一时期扑朔迷离的行踪初显端倪。但遗憾的是没能将这种研究继续深入、扩大，几个人的力量毕竟有限。冼星海亲身经历了苏德战争的爆发，这对他创作以战争为题材的交响乐作品影响很大。另外，冼星海在1940年赴苏联为纪录片《延安与八路军》进行后期制作和配乐的工作情况如何，也鲜为人知。还有，冼星海在哈萨克斯坦的两年多时间里，到底完成了多少作品？是否都找到了手稿？有无照片或节目单之类的史料？据有关资料介绍，冼星海在1944年离开阿拉木图赴库斯塔纳音乐馆工作，这段时间里他的音乐活动相当频繁，有什么史料可佐证？在苏联的这几年里，是冼星海器乐创作最丰产的时期。早在1929年上海国立音乐院就读时立下的志向，星海在他生命的最后时段，竭尽全力去实现他的理想。就是在那样艰苦的生存条件下，他将他一生的文化积淀，化作音符，谱写出激情满怀的乐章。但遗憾的是，我们掌握的史料太少了！虽然在《创作杂记》中记录了一些在苏、蒙的情况，但正如《冼星海全集》编委会在《全集》的前言中写到的："他的作品分散在国内外多处地方，这使我们在整理出版他的全集时更遇到很大的困难，如有些作品，我们迄今还没有找到，这只好期待来日补遗了。"[①] 从1987年至今，这"补遗"的"来日"已过了20多年，是否太长啦！

4. 其他

谈到冼星海在海外生存，必然要涉及到语言能力问题。有材料说他俄语说得不好，靠用英语与人交流，尤其是左贞观先生在《星海在苏联之新探》一文中写到，冼星海正是因为会说英语，才与被称为"英国女人"的莱娅结识。[②] 那英语他又是在哪里学的呢？新加坡养正学校？应该是吧。要是有他学习的成绩单就有说服力了，可惜目前还没有找到。从他中学时期翻译的那篇译文《皇帝死了，皇帝万岁》来看，想必其英语已有相当水平。

其实，不仅冼星海在海外的行踪不甚清楚，甚至连在北京、上海等地读书就

---

① 《冼星海全集》编辑委员会：《前言》，转引自《冼星海全集》，广州：广东高等教育出版社，1990年，第3页。

② 左贞观：《星海在苏联之新探》，《人民音乐》，2005年第7期，第11—13页。

学的情况也极其简单。他在几篇自传性的文章中为什么都不提在上海国立音乐院的那段经历？而只写“在上海曾跟私人学习小提琴及音乐理论，因生活困乏，欠债累累，不得已仍在失学生活中过日”①。冼星海研究的史料残缺不全，至今也拿不出一份详实、完整的年谱，使得在冼星海的研究文献中模糊不清、相互矛盾的情况比比皆是，致使冼星海这位伟大的人民音乐家的生活经历给人以神秘莫测、不完整感。

此外，冼星海作为一位热爱中国传统文化，并对传统文化有着深厚底蕴的音乐家，我们对于他在这方面的研究还极其缺乏。而传统文化的影响正是他音乐创作的一个重要的支撑点，我们往往忽略了这一点。

虽然于1990年出版了《冼星海全集》，但还没有收录他全部的作品，即使目前已找到了的曲谱，也没有演出的机会，连录音也没有。“我不知疲倦地创作，但是至今没有听到自已作品的音响，真是非常遗憾”②，这是冼星海在生命的最后时刻发出的感叹。这种遗憾不知何时才能让黄泉下的冼星海得以安慰？

人力、物力分散，重复工作多，研究的深度不够。立项的不少，但经费有限。大家各自为政，东一榔头，西一棒子，缺乏统一筹划，集中调配，没有将有限的经费集中起来，收效甚微。

三、对冼星海研究的几点建议

历史研究，最重要的两点：一是要尊重历史的客观性；二就是要用史实说话。

1. 尊重历史，首先就要端正研究观念。

这虽是老生常谈，但这也是最重要的一点。曾几何时，由于将冼星海“神化”，出现了汪立三等人的历史悲剧。不能客观、真实地评价一位作曲家的作品，我想连星海本人也不允许这样评价他。包括在他一生中帮助过他的几位女人，写了也怕影响他的形象。一个有血有肉有感情的人，生活在生与死的边缘，能遇到真心相助、给予关爱与温暖的人，这是多么感人、也是多么自然的事情啊！只有将冼星海从“神坛”上请下来，作为一个有血有肉的普通人看待，才能从他平凡

① 冼星海：《我学习音乐的经过》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1990年，第100页。

② 冼星海：《致格里艾尔的信》，载《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1990年，第376页。

的一生中体会到他为中华民族所做的不朽贡献。

2. 沿着冼星海生活的轨迹，拍摄一部专题纪录片。

这一想法受益于一位在哈尔滨电视台工作的朋友，前两年他带了一支摄制组走遍了中国周边各国，拍摄了一部名为《睦邻》的电视纪实片。当他回国途经广州见到我时，兴奋地对我说："我们在哈萨克斯坦的阿拉木图见到了冼星海房东的女儿（应该是哈萨克斯坦音乐家巴赫德让·拜卡达莫夫的女儿拜卡达莫娃）。"我当时就在想，我们为什么不能也带一支摄影队，沿着冼星海的生活足迹拍摄一部纪录片，像中央新闻纪录电影制片厂与江苏省有关部门联合拍摄的十集大型文献纪录片《梅兰芳》那样。通过已掌握的线索，再到冼星海生活过的地方，特别是他在海外住过的地方，再现他生活的环境。结合采访当时与他接触过的人（乘目前还有许多人健在）的解说，给人更清晰、更真实的感受。这肯定比花那么多钱拍文学艺术化的电影、电视剧有价值得多。尤其是对修订、完成冼星海年谱具有十分重要的意义。这支摄影队要像考古队那样，不放过任何线索，不辞辛劳。队伍中除了有研究冼星海的专家，最好也有考古学家，以使甄别材料的真伪。这方面，笔者认为，上述的文献纪录片《梅兰芳》，较好地反映了梅兰芳一生的艺术贡献。同样是中国近代有代表性的艺术家，见证人也有许多还健在，我想，以冼星海为题拍摄一部这样的文献纪录片应该是可能的。尤其就目前我们国家的人力、物力及在国际关系中的影响力而言，通过外交途径及驻外领事馆的协助，完成这样一部纪录片是完全可能的。另外，作为冼星海故乡的广东，既是经济大省，又是文化大省，完全有能力、有责任承担起这项历史使命，像当年举办"95’星海音乐周"那样，为冼星海研究做出有价值的贡献。此外，在广东有一批研究冼星海的专家、学者，并形成了研究团队。在历次纪念冼星海的研讨会上都有高质量的论文发表，充分显示了广东学者在冼星海研究方面的实力。尤其是以冼星海名字命名的星海音乐学院，在广东省普通高校人文社科重点研究基地中专门设立有重大科研课题"冼星海历史档案、音乐作品与创作研究"。但由于经费有限，使我们的研究难于展开。如能以这个基地为依托，汇集广东省内乃至国内的相关专家、学者，由政府给予扶持，用几年的时间，下大力气，将冼星海研究推向深入，定能使这项研究更趋完整。

3. 在拍摄完成专题纪录片的基础上，修订、完成冼星海年谱。

在拍摄完成专题纪录片的基础上，调集部分研究冼星海的专家、学者，像当年出版《冼星海全集》那样，将有限的资金集中起来，下大力气修订、完成冼星

海年谱。虽然这些年有许多学者都在编写冼星海年谱，而且卓有成效，如：齐毓怡等人的研究成果，都是十分可贵的。但是，由于史料的缺乏，使得年谱编写工作崎岖坎坷，甚至出现了1995年在广州举行的“95’星海作品研讨会”上，戴鹏海先生批评秦启明编写的《冼星海年谱简编》错漏百出的洋洋万言的文章。其实，打假的最有效办法就是把真货公诸于世，让人们分辨真伪。目前，有一些冼星海的专题网站，其中有一个“世界冼氏联谊会”的网站中，除了有两届奥运会冠军冼东妹外，也开有冼星海的网页，通过这条线索也许会查找到冼星海父亲及家族的一些线索。

4. 整理、出版冼星海的全部作品，包括曲谱和音响，让冼星海的理想变为现实。

作为作曲家的冼星海，各类体裁的作品总计有200多部。这对于一个只活了40岁的作曲家来说，算是一个丰产的作曲家了。尤其是与同时代的中国音乐家相比，所涉猎的音乐领域、作品的数量都算是一个佼佼者。应组织专家、学者对星海的作品进行深入分析、研究，从而展现他作品的真正价值。

四、结　语

最终，将一个客观、完整的星海呈现给世人，让人们了解有血有肉的人民音乐家，如何从一个普通的音乐爱好者成长为一位伟大的人民音乐家的轨迹，使星海的形象更加鲜活、感人。冼星海应是一位当之无愧、作品丰厚的音乐家，而不是因为某一部作品迎合了某种政治潮流或什么主义而成名的音乐家。正如朱践耳先生在“95’星海作品研讨会”上的论文集《论星海》题词中写到的那样：“以赤诚的心灵，深切的感悟，独特的个性，凝练出才华横溢的作品，星海为我楷模。”我非常赞成朱先生对星海的评价。同时，我也期待着这种研究方法推而广之，也能对其他中国近代史上有代表性的音乐家，进行系列性地研究。少一些争论，扎扎实实地做一些实际、有效的工作。让每一位在中国音乐事业发展史上做出贡献的音乐家，都得到应有的公正评价，并展现他们作品中应有的价值。

（原载《星海音乐学院学报》2010年第1期）

一部充满中国情愫的遗憾之作

——谈冼星海的《中国狂想曲》

王沥沥

人民音乐家冼星海离开我们已经60多个春秋了。回顾多年来的星海研究，笔者发现大多集中于他国内的创作，特别是以《黄河大合唱》为代表的经典作品的研究上，而对于他晚年在苏联的创作似乎关注得不多。

星海在苏联期间写作的大多是一些艺术性很强的声乐作品（艺术歌曲）和大型的器乐作品。特别是他的管弦乐作品，在当时仍大多以声乐创作为主的中国新音乐环境下，显得难能可贵。这些管弦乐作品大多饱含民族深情，然而又存在不少的技术问题。它使我们看到一个民族音乐家对祖国的深深赤子情，同时也感到一种莫大的遗憾。或许，冼星海在这些作品中所表现出来的热情和尴尬正是他所处年代的中国新音乐在民族化发展道路上所具有的普遍问题。因而，对这些作品的研究不仅有助于我们更加全面、真实地了解、认识和评价冼星海，而且也将深化对近代中国新音乐发展历程的认识。因此，笔者选择了星海晚年的最后一部交响作品《中国狂想曲》作为研究对象，试图透过历史的烟尘，走进一个更为完整的冼星海，并以此来纪念中国近代民族新音乐所走过的艰辛路程。

一、浓浓中国情——《中国狂想曲》中的民族音乐元素

这作品是1945年1月27日开始写，2月15日完成钢琴部分，这时期身体正软弱不堪，盖病中写作也。这作品之作成是包含五部分中国民间流行的歌曲，加以变化，遂成了狂想曲的形式。

这是第一次狂想曲形式的尝试。如果中国作曲家仍没有狂想曲的出

现，则这首管弦乐的作品《中国狂想曲》应该是第一首。[①]

《中国狂想曲》是一部充满中国情愫的民族管弦乐曲。在作品中，冼星海力图通过旋律、调式、结构、曲式、配器等多个角度来体现作品的民族风格。而从作品的标题“中国狂想曲”来看，这应该也是作品创作的初衷。

“狂想曲”（Rhapsody）这个名词源于古希腊的史诗咏吟者的歌唱艺术，后来在专业创作中是指以民歌曲调为主题而发展的器乐幻想曲。19 世纪以后，狂想曲一般指运用民族民间音乐素材进行发挥、结构较自由、具有史诗风格和民族色彩的单乐章器乐独奏曲或管弦乐曲，多具有鲜明的民族色彩和叙事性段落，如李斯特的《匈牙利狂想曲》、艾涅斯库的《罗马尼亚狂想曲》、德沃夏克的《斯拉夫狂想曲》等。冼星海的《中国狂想曲》无疑也是想以此体裁来充分表达心中的民族热情。综观全曲，这首作品的确在诸多方面展现出独特的中国民族风格，许多创作手法更是堪称妙笔，值得研究和借鉴。

1. 类似曲牌体的乐章结构布局

在这部作品的乐章结构安排上，冼星海打破狂想曲一般的单乐章结构，采用了类似于中国传统音乐的曲牌联套结构。笔者认为，这是这部作品最有创造性的一点。

曲牌联套结构是我国戏曲、说唱和民族器乐中广泛运用的一种结构，它以一个至多个具有独立特点的曲调（即“曲牌”）的相互连接来构成大段的音乐。曲牌联套结构一般由引子—正曲（一至数支曲牌）—尾声三部分组成，正曲是主体部分，引子和尾声曲牌有时可以省略。冼星海的《中国狂想曲》正是运用了这一结构：全曲共六个乐章，第一乐章是一个仅有 36 小节的类似于引子的短小段落，冼星海没有给它明确的表意性标题，只给了一个速度标题《小快板》，随后的五个乐章标题依次是《情歌》《五月鲜》《下山虎》《观灯》和《秧歌》。据星海本人的记述，这五个乐章的曲调均来自中国的民歌。显然，这一结构布局与戏曲、曲艺中的曲牌体结构十分类似。那么冼星海为什么要采用这样一种打破狂想曲一般常规的结构呢？对此，作曲家本人并没有记述，笔者亦只能试图猜想：也许是作曲家心中有太多美好的中国旋律，割舍掉任何一个都觉得是一种遗憾，而如果把它们都挤在一个乐章中，又很难发挥和展开，既然如此，何不干脆打破规矩，

---

① 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》编辑委员会：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 127—178 页。

用一个可以满足多曲连缀的中国传统音乐结构呢？如此一来，这些问题不就可以迎刃而解了吗？

另外，从六个乐章的速度来看，作品也采用了类似于曲牌体常见的散－慢－中－快的速度布局。具体来说：第一乐章《小快板》篇幅短小，具有引子的性质，这个乐章速度适中，然而在结束的时候（第35—36小节）突然转入散板，用板鼓等富有中国特色的几样打击乐器奏出一个散节拍的尾巴，与传统戏曲中的引子曲牌做法类似，只不过戏曲中的引子曲牌大多全部为散板。这一处理在戏曲中主要是起到起兴引入、造成悬念和营造意境的作用。冼星海对于《小快板》的这一节拍处理应该也是出于类似的考虑。随后，引入的便是5首风格不同的乐章。第二乐章《情歌》的第一主题材料速度较慢，速度标记为“生气勃勃的小广板”（Larghetto animato），十分抒情，为了与前面形成一定的对比，第二主题速度有所加快。第三乐章《五月鲜》速度为小快板（Allegretto），速度较之前一乐章更为活跃。第四乐章《下山虎》是一个非常活泼、热闹的乐章，节奏富有动力性，虽然速度标记为“中板”（Moderato），慢于前一乐章，但是从音响上听，却显得比《五月鲜》热烈。第五乐章《观灯》速度为“活跃的小快板”（Allegretto con molto），速度较之前更快。最后一个乐章《秧歌》开头乐谱上没有注明速度，从中间开始历经了多次速度的转换，依次是“行板”（Andante）—“活泼的快板”（Allegro vivente）—“小行板”（Andantino）—“中板”（Moderato）—“很快的快板”（Allegro vivace），这个乐章最后在热烈的气氛中结束。从以上分析可见，尽管作品并未十分严格的照搬曲牌体结构的一般速度布局，但从宏观架构上，还是基本体现了这一速度架构，即从散板引入，然后速度逐渐活跃、加快，最后非常快，掀起高潮，在欢快的气氛中拉下帷幕。

与此同时，为了让各乐章材料紧密相连，一气呵成，冼星海采用了六个乐章连续演奏、中间不间断的形式，从而使得各乐章贯穿为一体，听上去犹如一个超大结构的单乐章狂想曲。

2. 中国风格的主题旋律

《中国狂想曲》的六个乐章均采用了富有中国风格的主题旋律。特别是后五个乐章，星海本人在《创作杂记》中也明确说到这些旋律均来自中国民间流行的歌曲。其中第二乐章《情歌》是一首古老的民谣，第三乐章《五月鲜》来自山西，第四乐章《下山虎》来自作者的故乡广东，最后两个乐章《观灯》和《秧歌》来自陕西。从素材的来源看，均来自作曲家生活、工作过的地方，且风格有南有北，色彩多样。

聆听这些中国旋律，每一首都让人感到朴素、真切、风格独特。这些曲调大多为清丽、平和的五声调式音阶，来自广东的《下山虎》则用到了广东音乐富有特色的乙反调式（强调调式音阶中的 fa 和 si），别具地方风韵。从旋律风格来看，《情歌》包含了两个音乐性格的材料，第一主题抒情平缓，宽广柔和；第二主题活泼热烈，富有装饰性。《五月鲜》整体恬淡、抒情。《下山虎》旋律风格活跃、热情，曲调有些近似广东音乐《醒狮》，节奏则与广东音乐《赛龙夺锦》类似，十分富有动力性，这主要体现在大量的弱起、附点和空前半拍节奏上。此外，还运用了不少民间锣鼓的节奏型，如“X.X XX 0X X”，因而带有民间吹打音乐的特点，整个乐章充满了浓郁的岭南音乐风格。《观灯》和《秧歌》则有着典型的西北民间音乐的气质：奔放的旋律、粗犷的节奏，仿佛把人置身于黄土高原，感受着西北人的热情和火辣。

3. 富有民族色彩的配器手法

为了突出作品的中国韵味，冼星海在配器中也使用了一些很有特色的手法。首先，作品中运用了许多的中国特色打击乐器，它们是木鱼、竹板、水钹、堂锣、板鼓、中国大鼓，这些乐器都是民族器乐曲和戏曲器乐伴奏中常用的乐器。冼星海在该曲的创作杂记中说，这些乐器的使用主要是为了能够增加作品的趣味。① 从具体使用情况来看，这些乐器在六个乐章中都有大量的运用，特别是板鼓、堂锣、水钹和木鱼用得最多，几乎从头到尾贯穿全曲。甚至在有的乐章中（如《小快板》），它们几乎完全代替了西方管弦乐队打击乐组别的乐器，承担了打击乐组别的所有演奏任务。不可否认的是，这些特色打击乐器的使用的确使得作品带有东方的韵味，它们与其他乐器共同营造出了不同于西方古典交响乐的独特的音响氛围和效果。不过，也存在用得过多、过滥的明显缺陷，此是后话，这里暂且打住。

其次，作曲家多处运用了独奏乐器演奏与乐队合奏相互交替的配器手法，即独奏乐器先奏一句旋律，随后乐队合奏一句旋律。听上去似乎是一人领唱，众人应和，效果类似中国民歌中的劳动号子、田秧山歌，非常有民族特色。如第二乐章《情歌》的第二主题旋律部分：

---

① 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》编辑委员会：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 127—178 页。

谱例 1 《情歌》第二主题（节选）




Cor.
Tr-be
Tr-ne
Tr-neb
Tamb
G.C.
小钹
板鼓
Camp1
Si1
p
Vl. I
Vl. II
Vle
solo ben marcato
Vc
Cb


Cl.
Fag.
Tamb
G.C.
小钹
板鼓
Camp1
Si1
Vl. I
Vl. II
Vle
Vc
Cb
ben marcato
ben marcato
sf
p
f

4. 中国化的和声与复调手法

西方的和声理论是建立在七声大小调式的基础之上的，而中国音乐主要以五声音阶为主体，要想保持五声音阶的调式色彩和音阶特性，需要在和声编配中做相应的调整。《中国狂想曲》作为一部以中国民歌为主题旋律的管弦乐作品，冼星海在创作中亦十分注意这一问题，在和声的编配上，他使用了大量的二度叠置和弦，如 sol－do－re、do－re－la 等，保持了中国音阶的五声性特点。

另外，在复调的多声部技法上，他多处运用了中国民间音乐中常见的支声旋律手法，加之五声性的和声对位，听上去清新、平和、朴素、亲切。第二乐章《情歌》的第一主题陈述部分就采用了这一技法，如其中的第一乐句，主题材料由木管奏出，旋律是，紧接着，在这一乐句的尾部，第一小提琴、钟琴和圆号声部叠入一个支声旋律。显然，这一支声乐汇的材料系从主题旋律中延展出来的，与主题旋律构成补充和呼应。《情歌》第一主题的每一乐句都运用了这一手法，支声旋律的帮衬使得乐句间的材料陈述连绵不断，音乐显得深情委婉。

5. 中国传统曲式手法和旋律发展手法的运用

《中国狂想曲》对中国民族原素的运用中，笔者认为最值得关注的是对传统的民族曲式结构手法和旋律发展模式的运用。

曲式指的是音乐材料的架构方式，它具体表现在句法、段法，旋律材料之间的相互关系等方面。我国的民间音乐在长期的发展过程中形成了许多独具特色的曲式结构。冼星海则巧妙地把这些结构运用到了这部作品中。举一个最出彩的例子，那就是第二乐章《情歌》中运用了民间的“句句双”结构。“句句双”即每一个乐句都重复了一遍，形成一种重叠呼应的效果，这种句法结构在我国民歌（尤其是“对花”题材的民歌）中运用广泛。以辽宁民歌《正对花》为例：

谱例 2 辽宁民歌《正对花》





如例所示，歌曲的第一对上下句为第 1—8 小节，接下来的第 9—16 小节便重复了这 8 小节的旋律，再接下来的第 17—20 小节和第 21—24 小节也是这样一种重复关系。“句句双”结构看似简单，但却形成一种均衡、对称的艺术效果，是民间朴素的平衡对称美学观念在音乐中的体现。冼星海在《情歌》的第二主题部分（第 36—70 小节，见谱例 1）即运用了这一手法：弦乐演奏一句，乐队合奏重复一句，造成重叠呼应，别具韵味。而且从配器以及声部旋律的安排来看，这里也采用了《对花》类民歌常见的句法，即开始的时候为你一句我一句的问答对唱，最后转入齐唱。这部作品中则是弦乐与乐队起初以句句双的手法相互对奏，最后转入大齐奏，与《对花》的模式如出一辙，因而这一部分的旋律也显得格外活泼、欢快、热闹，给听者留下了深刻的印象。

在旋律发展手法上，《中国狂想曲》也颇具民族特色。如使用了合头、合尾的旋法，即乐句之间的材料呈头相同尾不同或尾相同头不同的关系，这在我国的民歌和器乐中十分多见，民间也形象地称之为“定桩”形态。这种旋法在统一中有变化，寓变化于统一之中，反映了中国音乐“和而不同”的美学原则。末乐章《秧歌》即采用了合尾的旋法，乐曲的主题旋律几乎每一乐句都以下面这个乐汇结束。



此外，作品中还用到了民间音乐中常见的自由延展的旋律发展手法，所谓自由延展即乐句之间在材料上呈派生关系，后一乐句顺着前一乐句的材料往下派生，音乐材料往往呈渐变的态势，在听觉上感觉乐句之间连绵不断，相互交织。例如广东音乐《雨打芭蕉》就是这样一种旋法形态，其乐句之间总有相互关联的成分，但是又彼此有着不同。这一旋法也是中国传统音乐渐变思维的体现。冼星海在《中国狂想曲》的第四乐章《下山虎》中就用到了这种手法。

谱例3 《下山虎》主题旋律

如谱例3所示，这20小节的主题材料在旋法上由于运用了自由延展的手法，乐句没有十分明确的停顿处，各乐句之间的材料环环相扣、相互衍生，形成连绵不断的感觉。

简而言之，冼星海在《中国狂想曲》中所运用的多种中国音乐元素，有的表现在旋律、节奏、配器、调式这类较为直观的听觉层面上，有的则表现在更为抽象、理性的层面，例如运用传统的曲式结构、句法结构和旋律发展手法。这些浅层和深层的中国音乐元素使得作品带有强烈的中国风格，使我们感受到作为民族音乐家的冼星海浓厚、炽烈的中国情怀，他用音乐书写出了对祖国的赤子之情。

而从这些多样的中国音乐元素的运用来看，冼星海应该是一位对中国民间音乐颇为熟悉的作曲家。冼星海出生于一个渔民家庭，从小的生活环境多少为他接触民间音乐提供了一定的便利。走上专业音乐创作之路后，这些民间的音乐素材成为他的灵感之源。星海生前十分注重对民歌的研究和采集，他曾写过不少关于民歌研究的文章，1939年在延安鲁艺音乐系工作期间，他还开设过民歌研究课，《冼星海全集》中收录了他为这门课所做的讲稿，其间不仅谈到了民歌的历史、艺术特点，还谈到了如何在创作中运用民歌、民歌与创作的关系、研究民歌的方法等多方面的问题，由此可见他对民间歌曲的重视、积累和喜爱。冼星海对于中国的民族旋律有着深厚的情感和深刻的感悟，他曾在一篇《论中国音乐的民族形式》一文中这样说道："中国民族音乐虽然没有发明自己的和声，但是旋律里已充分表现民族的情感、生活和文化，如二黄是圆稳有趣，西皮是凄楚激昂，梆子是悲壮激越，昆曲是温雅幽静，高腔是朴直有神。我们如果能运用这里面的特殊作风，加以新的组织发展，无疑能产生民族新形式。"① 而对于作曲中的民族化问题，冼星海更是在多篇文章中有过论述，他认为"要通过民族的形式和内容来创作民族的新兴音乐"、"不要抄袭或模仿欧洲的音乐②"。显然，《中国狂想曲》正是他这一创作理想的实践。

---

① 冼星海：《论中国音乐的民族形式》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第48页。

② 冼星海：《"鲁艺"与中国新兴音乐——为"鲁艺"一周年纪念而写》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第177页。

二、莫大的遗憾——试图中西合璧，然心有余而力不足

冼星海在创作中除了力图做到民族化，还很注重结合西方的成熟作曲技术和音乐理论。他认为要创作民族音乐的新形式，有必要“参考西洋最进步的乐曲形式、作曲家及乐派的作曲技法”①，“创作者可以利用欧洲的曲体来创作中国新兴音乐”②。可见，冼星海认为要创作出优秀的中国新兴音乐，应该力求做到中西合璧。从冼星海的许多作品中，我们都能够看出他为之所做出的努力，例如《黄河大合唱》就借鉴了西方的康塔塔体裁和写作手法，同时又糅进了丰富的中国旋律和节奏，不愧为一部中西合璧的经典之作。中西合璧的理念在《中国狂想曲》中亦然。狂想曲本是西方的大型管弦乐体裁，作曲家试图用西方管弦乐队的音响来勾勒一幅中国风情画卷。然而令人遗憾的是，作品的写作中存在不少明显的作曲技术问题。

例如，在作品中，冼星海试图将中国的民族调式和西洋的大小调式相结合，然而却多半让人感到突兀、牵强。以第二乐章《情歌》为例，这一乐章的第一主题旋律一开始为♭E宫的六声徵调式，但是却结束在♭E自然大调式上，且随后的连接段以♭E自然大调进入，运用这一材料展开模进，获得调性的游移和材料的延展。谱例如下：

谱例4 《情歌》的第一主题旋律和连接段旋律



① 冼星海：《论中国音乐的民族形式》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第48页。

② 冼星海：《“鲁艺”与中国新兴音乐——为“鲁艺”一周年纪念而写》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第177页。



然而，这一处理在听觉上效果并不理想，反而给人生硬、怪诞的感觉，原先五声性的主题旋律的性格由此而变得不伦不类。

在配器上，中国民间打击乐器的使用本来可以获得特殊的中国韵味，但是冼星海把这些乐器用得过多、过滥，它几乎用这些打击乐器取代了西方管弦乐队打击乐组的一般性乐器（如定音鼓、小军鼓等），整首作品的打击乐部分基本上从头至尾靠这些特性乐器来充当，由于这些乐器在音色上与西方管弦乐器很难协调，从而使得乐队的整体音响出现了不和谐的效果，这自然也使得这些中国打击乐器失去了它应有的韵味。

音乐材料的展开手法比较贫乏是这部作品的另一个严重问题。大型管弦乐作品声部众多、结构庞大，如何使得各乐章的乐思统一、连贯，且在发展的过程中富有动力性和戏剧性是作曲家需要面临的问题，也是作品成败的关键。冼星海在作品中亦试图解决这一问题，比如他有意识地运用了主题动机贯穿的手法，使得各乐章的音乐材料具有内在的关联性，但是，与此同时也明显表现出技术上的欠缺。譬如，他多次运用半音技术来获得调性的游移和材料的展开，但是多半效果生硬，与前后五声性的中国旋律主题无法衔接。末乐章《秧歌》则几乎从头至尾都在重复主题旋律，变化展开因素仅仅是通过让旋律在不同的乐器或声部组别中轮流出现来获得，这使得乐曲无法获得必要的戏剧性展开，音乐显得冗长、乏味。而作品中所有乐章的连接部和主题展开部分都显得比较生硬，不仅没有起到良好的衔接、过渡作用，反而破坏了主题的意境和情感表达。

《中国狂想曲》是一部倾注了作曲家深厚民族情感的作品，然而其间所反映出来的技术性缺陷着实令人感到遗憾。难道是作曲家写得过于匆忙，来不及修改和润色？还是因为当时作曲家处于病中，状态不佳所致？笔者以为，自然是不能排除这些客观的外在原因，但是，这些技术硬伤却也明显地告诉听者，作曲家多少还是有些心有余而力不足。

三、个人与时代的原因——《中国狂想曲》技术缺陷的成因分析

翻阅冼星海在苏联期间的作品，不难发现，其实《中国狂想曲》中所表现出来的技术问题并不只是个例，在其同时期的管弦乐、室内乐、艺术歌曲等创作中也不同程度地存在，只是具体的表现方式不同，这一点，许多参与过《冼星海全集》编辑整理工作的学者都有所体会。也就是说，冼星海在《中国狂想曲》中所出现的种种技术问题不是偶然现象。

在冼星海的三个创作时期中，苏联时期是比较特殊的，此时的冼星海身处异国他乡，远离国内特殊的政治环境。由于苏德战争爆发，他滞留于苏联5年，强烈的思乡之情再加上作为职业作曲家的创作直觉和冲动，使得他萌生了写作大型管弦乐作品这类艺术性较强的音乐体裁的想法。然而，要架构一部管弦乐作品，作曲家需要掌握比架构一部一般性的群众声乐作品更为扎实、全面的技术。冼星海显然在技术的准备上还不够充分。究其原因，笔者以为是多方面的，既有个人的原因，也有时代的原因。

从个人的客观原因来看：冼星海出生于贫寒的渔民家庭，父亲在他降生之前就离开了人世，全靠母亲把他辛苦拉扯大，母子俩相依为命，过着风雨飘摇的生活。贫寒的家境使得他很难获得系统、全面、专业的音乐训练。在国内期间，冼星海的音乐学习断断续续，7岁他随母亲去南洋谋生，11岁入当地英国人办的英文学校，方才接触到了一些浅显的西洋音乐知识。几年后，他回到国内，入广州岭南大学附中半工半读。21岁，带着艺术的理想，他来到北平，入北平艺术专门学校选修小提琴，同时通过广东籍音乐家萧友梅的帮助，在北京大学音乐传习所学习音乐理论、提琴演奏，并兼做图书管理员。1928年秋，他考入萧友梅在上海创办的上海国立音乐学院，本来可以在那儿系统地学习几年，可是由于卷入一场自发的学潮，次年夏天被迫退学。而仅有的一年学习，用冼星海自己的话

说，是“条件艰苦，学费全赖亲友接济，欠债累累”①。1929年底，在朋友的帮助下，他去法国留学，怀揣着仅有的50法郎，在巴黎四处打工，饭店、指甲店、美容店、咖啡馆……他都曾打过工，音乐的学习只有抽空进行（通常是早上5—7点，晚上10点之后），攒下的钱勉强可以支付音乐学习的费用。然而凭借着对音乐的执着追求和惊人的毅力，冼星海考入法国国民乐派音乐专科学校学习作曲，1934年，他得到作曲大师保罗·杜卡斯的帮助和赏识，考取巴黎音乐学院的“杜卡斯作曲大师班”。次年夏天，杜卡斯突然病故，冼星海不得不终止了在法国的学习，回到国内。从这一份学习经历来看，冼星海的求学之路十分曲折，由于缺乏足够的经济支持，他的音乐学习只能是处于半工半读、时断时续的状态。尽管冼星海在音乐方面显示出很高的天分和才能，但客观的外部条件还是阻碍了他对更多、更复杂的作曲技术手段的掌握。因而，当他面对复杂组织结构的大型管弦乐作品时，技术硬伤便随之表现出来。

从时代的角度看，冼星海在创作中所反映出的技术问题其实也是当时中国新音乐创作所面临的一个普遍性问题。中国近代的新音乐是在受到西洋音乐文化的影响之下逐渐形成发展起来的。回首中国新音乐百年的发展历程，从最初学堂乐歌阶段中国音乐家为西洋曲调填词以及模仿西洋曲调进行创作，到今天我们能够创作出带有本民族特点且备受世界关注的中国新音乐作品，其间经历了数代作曲家艰辛的探索和努力。在此过程中，中国作曲家始终在试图解决这样一个问题：如何既运用和借鉴西方的作曲技术，又体现和保持独特的中国民族音乐风格。这一问题的最早探索者是20世纪二三十年代中国第一代作曲家的代表——赵元任和萧友梅。赵元任最先在歌曲创作中进行了探索，他的歌曲大胆运用五声性的中国旋律，且旋律音调注意与中国语言音韵的配合，在和声上也注意到了中国化和声的问题，赵元任的探索为后辈作曲家的创作提供了许多的经验和启示。但是赵元任的民族化探索还只是停留在歌曲体裁的创作上，而最早在管弦乐这类大型体裁中进行中国风格探索的则是萧友梅。萧友梅早年留学日本和德国，接受过较为系统的西洋作曲技术理论训练。学成回国后，他创作了我国历史上第一部管弦乐作品《新霓裳羽衣舞》，这部作品有追忆大唐文化的涵义，乐曲的主题选择的是一首五声音阶的民族曲调，旨在突出中国风格，不过从作曲技术看，无论是曲调的展开、乐器的编配等都比较保守、简单。步入三四十年代，中国新音乐创作进

① 冼星海：《自传（为入党申请而写）》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第379页。

入到一个更为成熟的时期，然而此时的中国作曲家对于大型民族管弦乐的创作仍十分薄弱。黄自作为30年代最为杰出的一位作曲家，也不过只写过两部管弦乐作品，一是他在美国期间的毕业作品《怀旧》（管弦乐序曲），另一部是回国后为电影《都市风光》写的《都市风光幻想曲》，这两部作品的创作水平与萧友梅的《新霓裳羽衣舞》相比，并没有太大的飞跃，技法也大多带有模仿性质，且风格也较为洋化。40年代，贺绿汀、马可等人写过一些民族风格的管弦乐作品（如贺绿汀的《晚会》《森吉德玛》、马可的《陕北组曲》），不过技法仍比较保守。由此看来，冼星海所处的时代环境下，大型民族管弦乐创作并不多见。究其原因，一方面与中国当时动荡的国内环境有关，作曲家缺乏安定的创作和演出条件；另一方面则与当时的中国作曲家普遍缺乏足够的大型管弦乐作曲技术有关。西洋音乐及其相关的音乐理论本来就是舶来品，它是伴随着近代西方的殖民入侵而进入我国的。20世纪初，随着学堂乐歌的广泛传唱，大多数国人才开始对西洋音乐有所接触。因而对于近代早期的中国作曲家来说，要想娴熟、全面地掌握西方发展了数百年的作曲技术理论实非易事，更不要说还要糅合进本民族的音乐风格，做到中西合璧，谈何容易啊。而就算是在今天条件十分优厚的音乐环境下，掌握、驾驭这些复杂的作曲技术也需要经过多年的系统学习和训练。由此反观历史，冼星海所处的三四十年代正是中国新音乐逐步走出简单地模仿西方模式、试图探索民族新音乐之路的初创阶段，大多数作曲家对西方作曲技术掌握得都不太娴熟，因而对于音乐的民族化探索只能大多集中在结构相对短小、简单的声乐体裁领域，复杂大型的管弦乐作品还少有触及。所以，冼星海在写作《中国狂想曲》时，并没有太多可借鉴的对象，他只能凭借自己的艺术想象力和天分摸着石头过河，因而出现这样和那样的问题也就不难理解了。

四、冼星海《中国狂想曲》的历史意义

面对60多年前冼星海写下的这部饱含民族深情又充满遗憾的管弦乐作品《中国狂想曲》，笔者真是感慨良多。

一方面，我们在作品中可以感受到冼星海作为一个民族音乐家的创作冲动和热情，许多地方都显示出一个颇具艺术天分的作曲家的灵气：那富有独创性的六个乐章的结构布局，那色彩各异、动人的主题旋律，那巧妙的、具有民族风格的旋律发展手法和乐句结构手法，冼星海在其中尽情挥洒着自己的民族情感和创作

天分。

另一方面，作品中所存在的诸多问题也很值得后人研究和深思，笔者认为，除开一些属于冼星海个人的客观原因，这实在也是中国近代民族新音乐创作历程中难以回避的一段艰难历程。冼星海作为中国近代民族新音乐的早期探索者之一，遇到这样和那样的问题是很正常的，再加上他缺乏扎实、系统的音乐学习和训练，故而《中国狂想曲》中出现技术硬伤也就在所难免了。但是，站在近代民族管弦乐创作的大历史背景中来看，尽管冼星海在《中国狂想曲》中所做的民族化手法的尝试和探索还有许多不太成熟的地方，它仍为后来的作曲家提供了许多有益的借鉴，值得学界做更为深入细致的研究。

（原载《星海音乐学院学报》2010 年第 1 期）

冼星海《古诗十首》创作研究

胡 娉

冼星海研究在中国已经跨越了半个多世纪，丰硕的研究成果和浩瀚的文献证明，冼星海是中国近代新音乐的突出代表，成为一代代学者笔下备受关注的“明星”。2010 年 4 月，笔者跟随课题组，在延安和西安进行了为期一周的实地考察，大量的史料记载和珍贵的历史照片，让笔者深切体会到冼星海被誉为“人民音乐家”的真正内涵。今日，在冼星海逝世 65 周年之际，作为星海音乐学院成长的学子，笔者按耐不住内心的激动和崇敬，再次走进作曲家的创作，重温作曲家在音乐中的心路历程，以深切缅怀这位伟大的音乐家。

冼星海在群众歌曲与救亡歌曲体裁方面的突出贡献，尤其是以《黄河大合唱》为代表的一批合唱作品，其巨大的影响力几乎掩盖了作曲家在非革命音乐体裁方面的成就。翻阅大量文献可见，冼星海的作品不仅数量丰厚，而且体裁多样。早年留学法国及晚期客居苏联时所作的大量艺术价值极高的管弦乐、室内乐和艺术歌曲等，都成为世人鲜为熟知的作品，尤其是在艺术歌曲体裁方面的研究，更是没有得到足够的关注。

而事实上从冼星海早年在岭南大学读附中时就以“春思”为题填词《如梦令》，到法国留学时创作的由法译中国古诗写成的重奏曲《游子吟》(女高音独唱、女声合唱、大提琴、钢琴伴奏)，室内乐风格的《风》(女高音、♭B 单簧管和钢琴)，歌集《中国古诗》和《古诗别情》① 以及晚年创作的大量具有中国古风特征的艺术歌曲，可以看到他不仅对中国古典诗词表现出由衷的热爱，而且对艺术歌曲创作的热情从未消减，只是在特定的年代和特殊的社会境况中，他的创作有了其他的选择。

笔者选择冼星海为古诗词配乐的《古诗十首》作为研究对象，一方面是因为该歌集是冼星海在艺术歌曲体裁方面具有总结性的最后创作，通过对其技术形态

---

① 歌集《古诗别情》是作者离开延安赴苏联途径西安等待办理出国手续时创作的。参见彦克:《浅论冼星海的古体诗词歌曲》,《星海音乐学院学报》, 1991 年第 1—2 期，第 1—12 页。

层面的分析，试图了解作曲家晚期艺术歌曲创作中的某些技法特征；另一方面，以期进一步领会和理解冼星海在晚期音乐创作中所表现出来的音乐思想和艺术理念，从而了解上世纪40年代初，冼星海在中国民族新音乐发展道路上如何做出积极的探索，同时，也期望从这部歌集中窥探冼星海在生命最后阶段所展现的精神境界和人格魅力。

一、文本的直观性描述与创作技法的分析归纳

《古诗十首》是冼星海于1944年12月在苏联哈萨克共和国库斯坦那伊时创作，此时冼星海已经幸运地成为库斯坦州音乐馆的工作者①。相对稳定的生活，终于结束了1940年离开祖国到苏联三年以来流离失所、食不果腹的艰难困境②。然而，此时卫国战争③高涨的硝烟让位处偏远的库斯坦依然处于物质紧张的状态。长期的营养不良和不知疲倦的创作④几乎耗尽了他的健康，终于病魔缠身，以致无力完成其他大型作品。正是在这一窘况下，作者写下了这部歌集。从冼星海的创作杂记中，可以找到关于作曲家对《古诗十首》的唯一简短记述："第六歌集。这是我在1944年（12月20日）患病时，不能写钢琴协奏曲，其他宏大的计划亦无从开始，乃选择四年前在乌兰巴托所录的中国古诗十首，试以现代和声和形式，借以慰病。"⑤

《古诗十首》由《行行重行行》《七哀诗》《饮马长城窟行》《白头吟》《风

---

① 为纪念苏联哈萨克民间诗人江布尔去世，1941年1月，库斯坦州政府决定建立国立音乐馆，经苏联友人拜卡达莫夫介绍，冼星海被馆方聘任作曲。参见秦启明：《不顾一切 为党努力：冼星海苏联之行》（下），《交响》，1992年第4期，第32—36页。

② 1940年冼星海接受我党中央的派遣，与袁牧之等人一道从延安前往莫斯科，1941年6月由于卫国战争爆发只得取道乌兰巴托回国，而蒙古边境封锁，1942年底长途跋涉到阿拉木图，试图通过新疆返回延安，此时阿拉木图是苏德战争时期前线居民的疏散地。参见〔哈萨克斯坦〕巴德尔甘·拜卡达莫娃著，栗周熊译：《冼星海在哈萨克斯坦音乐文化中的地位与作用》，《人民音乐》，2000年第1期，第23—25页。

③ 1941年6月22日—1945年5月2为苏联的卫国战争时期，1943年8月—1944年正是最为激烈的苏联反攻阶段。

④ 在阿拉木图这段艰难的日子，却是冼星海管弦乐创作的高峰期，留下了管弦乐《第三组曲——敕勒歌》《音画·中国生活》《第四组曲——满江红》和第二交响曲《神圣之战》等。

⑤ 冼星海：《创作札记》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第177页。

雨》《陇头歌》《竹枝词》《西湖竹枝》《卜算子》《蝶恋花》等十首相对独立的歌曲组成，配以钢琴伴奏，每首篇幅和规模不大。歌词明示的深切愁思、音乐笼罩的浓浓乡情，成为整部歌集的情感基调。而中西糅合的创作技法、古今相融的风格特征，又成为该作品独特艺术气质的集中体现。笔者将从技术形态中表现得最为突出的 4 个方面入手，进行分析和阐述。

1. 短小精悍的曲体结构

在整部歌集中，不管是从小节的实际数量上，还是从作品的演绎时间矢量上看，每一首乐曲都表现为规模短小，结构简炼。最长的一首《饮马长城窟行》为 70 小节，演唱时间大致为 3—4 分钟，而最短的《竹枝词》仅为 19 小节，演唱时间为 2 分钟左右。

再现三部曲式是整部歌集中多次运用的曲体结构，素材处理上平行和对比成为最为普遍的两种原则。其中平行原则以其在旋律素材上的贯穿始终，在整部歌集中表现的尤为突出。以《饮马长城窟行》最为典型，其曲式结构如下：

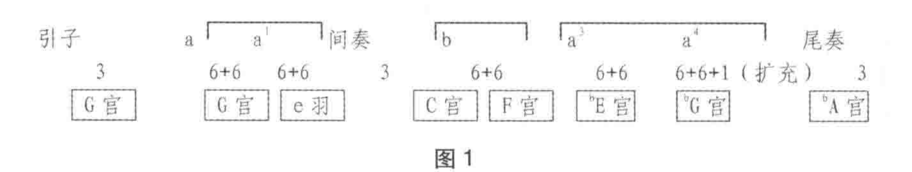


图 1

动力性再现三部曲式中，每一乐段之内的 4 个乐句，完全相同的节奏和音型贯穿始终，中间对比乐段 b 在调式上开始游离，但是旋法和节奏依然是前一阶段的延续，并直接引向再现。音乐发展和前进的动力依靠调式的频繁转换（这里主要使用拼贴的手法）与钢琴织体的变化。相同的手法还出现在《行行重行行》中，而且更加强调旋律音型的重复运用。

除了大量运用的平行原则外，在《白头吟》《陇头歌》和《竹枝词（二）》这三首中也运用了对比原则，大乐句的主题材料形成对比，但是在音乐语言上仍然一脉相承，而非形成强烈的冲突。例如《陇头歌》的再现三部曲式中，在歌词限定的前提下，a、b 和 c 三个乐段依然以方整性的结构出现，结构如下：

引子 a b a'（动力性综合再现） 尾声
4 3+3 3+3 2+4 3
G宫 f羽

图 2

《陇头歌》中，比起a乐段相对平稳的旋律，b乐段只是在旋律音型和节奏上作了相应调整，让音乐更富动感。c乐段的素材完全来自a和b段，只是调式上的突然转变让相同的材料有了新意。

平行和对比原则的曲式思维贯穿着整部歌集，每首都结构严谨且明晰、短小而精悍。可以看出，作曲家在艺术歌曲这一体裁的创作中并没有刻意追求曲式结构的多样，而更多的是注重色彩在调式与和声转换中获得的丰富变化。当然，这种简短的曲体结构，不排除是由于古诗词严格工整的结构所限，但同时也可看出这是作曲家通过曲式思维所传达的一种审美意向。以变化重复为主要原则的结构，其简炼明晰、清新质朴，却意蕴丰厚、发人深思，充分表现出中国古诗词不迫不露、句平意远的艺术风格，以及古诗词蕴含的伤感孤独的情感基调，和幽远含蓄的诗画意境。

2. 民族曲调与西洋和声的叠置

西洋和声在民族曲调中的运用是冼星海艺术歌曲创作中值得关注的创作手法之一。冼星海在他的《创作札记》中，尤其强调和声的运用，并且被作曲家称为“现代和声”。该歌集对于和声的运用主要表现为以下两种方式。

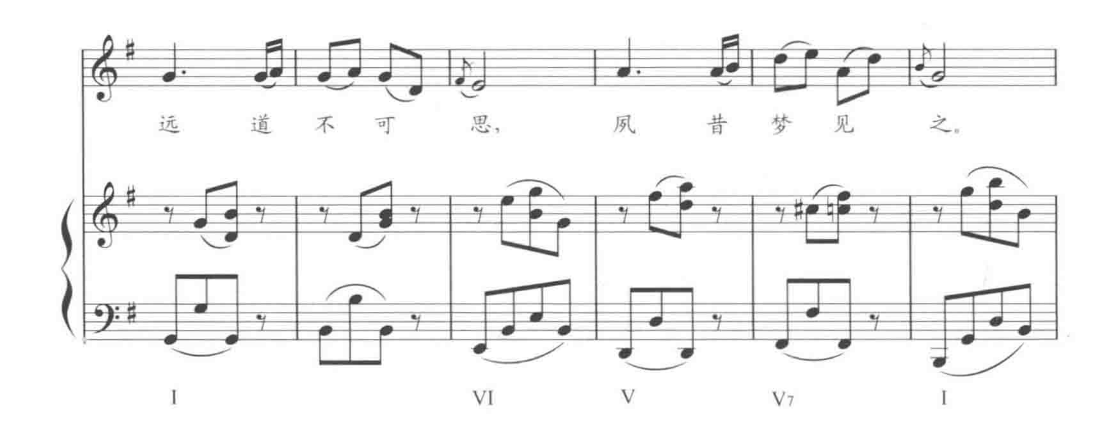
（1）拼贴

以《饮马长城窟行》中a乐段的4个乐句为例（见谱例1）。其曲调采用典型的民族五声宫调式，钢琴伴奏织体则完全按照严格的和声功能进行，乐段在第二句安排了从属功能到主功能的和弦进行，形成半终止，下半段则严格按照正格终止的和声进行，以Ⅵ代替下属功能进入属最后解决到主功能和弦，形成半开放性的乐段。

谱例1 《饮马长城窟行》第4—15小节

青 青 河 边 草， 绵 绵 思 远 道；

I V VI(II) V I6



仅从曲调来看，整个乐段建立在五声性调式基础上，曲调采用民歌中常见的“顶针”方法，即一个乐句的尾音也是下一乐句的始音，这样使4个乐句首尾相连、一气呵成，不强调乐句之间明显的停顿与呼吸。而在伴奏声部则是另外一种处理方式。功能和声的运用以及终止式的安排，一方面半终止和声淡化了旋律延绵不断的感觉，使前后两乐句之间形成上下呼应关系，另一方面也让这4句体的乐段形成了完全对称与平衡的结构，这是西方歌曲写作中最为常见的手法。让民族性的曲调完全在西洋的和声思维中展现，以此获得新的音响效果，这应该是冼星海的努力尝试和用意所在。

当然，从直观的音响听觉上来看，这种纯粹的拼贴和刻意的叠置有时难免产生生硬的效果。这在第14小节表现得尤为突出（见谱例1）。作曲家按照西洋和声的常规进行，在终止和弦出现之前安排了属七和弦，为避免和弦音的重复，增四度音程以密集型的排列方式放在了钢琴织体的右手声部上，而在七音C之前增加了一个临时变化音♯C作半音下行，目的是以半音化突出和弦的紧张度，最后解决到主和弦。在曲调的展衍中，前3句在平稳中进行，其落音都以音阶式的下行二度首尾呼应，第4句不仅突然改变方向，旋律上扬，同时配以大跳音程强调乐句的终止感，这是民族曲调旋法中的显著特征。显然，在这里西洋和声更多的强调以功能性和声的内在张力推动音乐的进行，而民族曲调则更多通过旋法的变化，让音乐获得发展的内在动力，两者同时出现，无疑是一大胆的尝试。

类似的情况在歌集的其他几首作品也有出现，如《行行重行行》中旋律为d羽调式，而伴奏织体则配以d小调和声，当曲调转向c商时，伴奏则采用♭B大调

和声，最后在♭B 宫调式上结束时，和声也相应停留在 g 小调上。再如《西湖竹枝》，旋律以 d 羽五声调式作为主调，中间以同宫系统转调方式进入 F 宫调，最后再回到主调。钢琴则以平行大小调内的功能和声完成三和弦分解式琶音的伴奏音型，并贯穿于始终。

（2）相融

有些作品有别于以上乐曲中将民族曲调直接与西洋和声拼贴，而是将和声民族化的同时纳入和声的功能体系中，尝试民族曲调与功能和声的相融。

先看局部的和声（见谱例 2a），典型的六声宫调式（加变宫）贯穿全曲，钢琴以模仿琴筝的奏法先后在钢琴低音区和高音区安排两个琶音式的和弦，该和弦在 F 大调主三和弦的基础上增加了二度音程，形成了具有民族五声性调式的和声效果。利用声音的延留，将横向的线性旋律音转化成为纵向的柱式和声音。高八度清澈的四度五度音程快速交替音型，其空灵飘渺的音响色彩用以表现诗中江水如画的意境，同时也赋予音响更浓厚的民族色彩。高潮处（见谱例 2b），作曲家以同样的方式处理伴奏织体与旋律的关系，但是在这里西洋和声技法就更为明显，第 7 小节以属和弦作为第一个乐段的终止，当与对比型的 b 乐段衔接时，作曲家采用了阻碍进行到 VI 级，之后在旋律的最高音也是全曲的最高潮处安排了极具张力的重属和弦，第 9 小节最后两拍依然是阻碍进行，VI 级副属和弦代替了期待中的属和弦，直到第 10 小节最后一拍，才非常隐蔽地在旋律声部交待了应该解决到的 VI 级。可见，作曲家在此刻意采用一系列连续的不解决副属和弦，以期通过和声之间的内在关系辅助旋律的涨落起伏。

谱例 12a 《竹枝词（二）》第 1—4 小节





谱例 12b 《竹枝词（二）》第 7—10 小节

从整首作品的整体和声布局可以看到，尽管旋律声部同样有着民族曲调自身的内在逻辑，但是，功能和声的精心安排也成为支撑旋律发展的另一种力量。由此可见，作曲家在民族性的曲调与伴奏织体中，将西洋和声融入其中，意在追求一种细腻、复杂、精致的和声音响，亦试图让民族曲调在功能和声框架体系中获

得新的生命力。

3. 吟诵式曲调与民歌风旋律并用

从冼星海一生创作的艺术歌曲来看，不论是早期创作的《风》《中国古诗》《乌夜啼》，还是晚期创作的《杨柳枝词》《忆秦娥》《诗歌十首》（op. 18），以及这部歌集《古诗十首》，具有中国传统诗词古风雅韵意味的诗词配乐是作曲家在艺术歌曲创作中最偏爱的题材，而充满风俗情趣、婉约流丽的民歌风小调，也留下了数量颇丰的作品。《古诗十首》正是这两种风格的集中体现。

（1）古体诗词的吟诵式曲调

吟咏诗词、诵读文赋，体现出谦谦的君子之风，在《古诗十首》中，凸显诗词内在韵律、强调诗词古拙雅韵的曲调，成为该歌集艺术风格较为突出的特点。五言古诗《行行重行行》是一首著名的汉代乐府民歌，自然质朴和深沉含蓄，成为千百年来传诵的佳作。全曲由 8 个变化模进的乐句构成，每一句不仅采用完全相同的节奏和音型，而且每个乐句内部是由完全重复的两个乐节组成，只是歌词不同。这样将整首乐曲的规模扩充了一倍，与诗词所对应形成的 16 个乐节，在贯穿的旋律和音型中展开。

谱例 3 《行行重行行》第 1—8 小节

p

行 行 重 行 行，

与 君 生 别 离，相 去 万 余 里，

乐曲保持始终如一的节奏律动，节奏型为 0 X X − X. X | X X X − − |，这种短长短短长的节奏律动，显然直接取自五言格律诗朗诵的语气韵律。每一乐句避开强拍的弱起节奏意味深长，之后重音经过八分音符直接落在二分音符上，紧随其后的附点音符让第三个词在语气上得到了强调，最后两个八分音符和附点二分音符则显得更加从容。快慢、松紧、张弛相得益彰，强烈突显古诗词的吟诵意味。另外，首句“行行重行行，与君生离别”中，诗人巧妙连叠四个“行”字，以增强语气，而作曲家也尽量让旋律在同一音高上徘徊。在这里复沓低沉的声调、张弛有致的节奏，更加强烈地表达出诗句所强调的时空上的遥远，以及诗人和作曲家反复低徊、悲感无端的内心状态。

旋律的整体安排也可见作曲家的别有用心。旋律起伏并不大，甚至可以说是平淡，大部分乐句的进行其音域都控制在三度和四度之内，级进为主。即便是在高潮处，音程的跳进也是非常吝啬。如整首诗的高潮部分，诗人采用比兴的手法一改之前的沉闷气氛，情绪变得激荡，“胡马依北风，越鸟巢南枝。想去日已远，衣带日已缓”，但是在此也只将音程拓展到五度而已，旋律进行依然以级进为主。作曲家只是通过转调 C 商转向 F 宫、音区上行模进、力度加强、伴奏织体加厚等完成高潮的推进。这种朴素的、不假粉饰的旋法不仅仅是为了在语调上模仿诗词的吟诵性，更为重要的是，作曲家将最为强烈的内心情感，赋予在最为自然拙朴的节奏律动、最为平淡复沓的音乐语言中，使内心的孤独愈浓、思乡之情愈烈，同时也表现出作曲家逆境中坚忍不息的情怀。当然这也是中国古诗词所追求的言有尽而意无穷的最高境界。

《七哀诗》是一首在表现手法上有别于《行行重行行》的作品（见谱例 4）。同样是五言格律诗，作曲家一改之前平稳朴素的旋律，而是运用各种装饰性的行腔，让乐句的气息变得宽广悠长，仅一个乐逗就占了整整 12 拍。尽管节奏变得较为复杂，但是旋律依然没有脱离诗词朗诵的自然音调。如谱例 4 中，每一句的第二字节与第五字节明显较缓，而其他字节则相对急。旋律音调的处理也与朗诵的音调基本相符，如，在“照”字上，运用了下行四度，而在“高”字节上则立刻以反向的上行六度予以回应，突出体现“高”字在乐句所处的最高点。最后用一连串音阶式的下行滑音将该句落音“楼”结束在“高”的下方纯五度音上，与朗诵时的语气和语调几乎吻合。所以尽管有了变化丰富的音调，相对于纯粹的诗词朗诵复杂了许多，但是并没有影响到诗词朗诵式语气的表现，应诗词表现内容的需要，让这种语气处理相比《行行重行行》，更为生动、更有气势。

谱例4 《七哀诗》第3—7小节



再看旋法上的处理，一字多音、以级进和三度音程进行为主，让旋律显出几分流丽婉转、细腻柔曼。音程四度和六度的大跳，不仅让旋律的气息变得跌宕激越，也使音乐气息的空间变得宽广疏朗。尤其值得注意的是清乐七声音阶中两个偏音的巧妙运用，第一乐句的上阕“明月照高楼”，将“高”字节安排在了宫音上，并持续三拍以强调，下行时变宫作为经过音出现，虽短暂却颇具意味。从宫音而下的小二度让整个“明月照高楼”的意境蒙上了一层凄凉的色彩，而最后落在清角音上，清角音有着极为不稳定和缺乏归宿感的特性，下阕气势有所回落情绪却丝毫不减，“流光正徘徊”中音的走向急剧下降，并采用再降低半音的“清羽”，悲凉的氛围愈显愈浓。与诗歌文势上的高低起伏、回旋往复一样，音乐铿锵跌宕、荡气回肠。这不是作曲家对诗词格律于吟诵式曲调上的外在模仿，而是对中国古典诗词艺术精髓的深度把握。

（2）民歌风的旋律

民歌风的曲调，细腻温婉，流畅清丽。《饮马长城窟行》是一首典型的充满民歌风的乐曲。诗词一开始便是民歌中常用的叠词手法，“青青”与“绵绵”，生动清新，自然纯朴。此外，在修辞技巧上，也充分体现出民歌的特色，“顶针”

的手法被再次使用，首尾相连，活脱轻灵、气息酣畅。在该曲五个平行乐段中，G宫调上的a、a^1乐段，以及在$^\flat$E宫调上再现的a^3、a^4，完全遵守这一原则，让乐段中的四句首尾连缀，上递下接，一气呵成。整首乐曲用完全一致的节奏贯穿始终，X. X X | X X X - |，简洁质朴、从容不迫，加上平稳进行的旋律，让人倍感亲切，犹如叙述般娓娓道来。

如果说《饮马长城窟行》的旋律与诗歌本身一样具有民歌的显著特性的话，那么在宋词《蝶恋花》的配乐中，作曲家则运用了更具有民间小调的旋律表现诗词的意境。该词是苏轼在惠州时所作，词人用细腻委婉的笔调描绘了暮春景色，在抒发伤春之情的同时也展现出词人深笃超迈的心境。如谱例5所示，旋律在上下级进和跳进错落中呈弧形和波状的线条，自然轩敞，清婉雅丽。节奏从容有秩，附点节奏的大量运用使旋律的律动疏密相间、变化有致。最具特色的是衬腔的运用，每一句尾的词在衬腔中被拉长，增加了旋律的装饰性。衬腔虽然不长，但几乎代替了句与句之间本该有的呼吸，使旋律感觉延绵不断。

谱例5 《蝶恋花》第5—10小节

花 褪 残 红 青 杏 小， 燕 子 飞 时，

rit.

绿 水人家 绕， 枝 上柳 绵 吹 又 少。

rit.

4. 细腻精致的伴奏织体

在整部歌集中，冼星海尝试了各种不同类型的钢琴伴奏织体。有些伴奏充分发挥陪衬的功能，有些伴奏则与声乐有机地融为一体，成为音乐表现诗词意境不可缺少的一部分。

（1）重复型

伴奏织体中，有一声部与旋律声部完全重叠，突出强调乐曲的旋律性。这一类型在歌集中运用不多，只在《蝶恋花》中较为突出（见谱例5）。钢琴伴奏由两支不同的旋律声部交织进行。在全曲的两个平行乐段中，第一乐段钢琴左手与旋律保持一致，右手的旋律则从歌唱声部中抽取素材加以变化，与左手形成简单的对位。第二乐段则将左右手的声部交换，右手的旋律依然与歌唱旋律相同，但对位性质的左手与第一乐段相比有所变化。通过简单的旋律加厚，将音乐旋律线条的起伏运行充分凸显，也让该曲中国民间小调的特征得到充分的发挥，给人以深刻的印象。

（2）陪衬型

以相对固定的节奏音型，作为主旋律依附性的陪衬，是许多声乐作品中钢琴伴奏普遍运用的原则，也是本歌集中主要的伴奏手法之一。《陇头歌》《饮马长城窟行》《行行重行行》以及《西湖竹枝》都采用了陪衬型的伴奏织体。谱例1《饮马长城窟行》的伴奏织体，左手形成有规律的八度音程和三和弦分解的循环交替，右手在节奏上作了巧妙的处理，避开每小节的强拍后，以功能和声音补充左手声部的单调。全曲在两小节与一小节的节奏形态循环交替中，形成疏密相间、松紧结合的律动，与该曲旋律始终如一的节奏和旋律音型相呼应。看来，作曲家有意让旋律与伴奏都在一种相对稳定的节奏与织体音型中展开，转而突出和声与调式的变化，同时强调一种纵向的立体的音响效果。

（3）补充型

在前两种类型中，伴奏部分主要是作为声乐的附属，在和声、调式和织体上给主旋律以支撑。而在补充型的伴奏中，伴奏与主旋律一样成为表现音乐不可缺少的一部分，并与主旋律形成互为补充的织体形态，形成简单的复调对位。冼星海在《民歌研究》一文中提出："利用对位使民歌不致单调"①，"用对位方法，使民歌

---

① 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第76页。

丰富化、现代化"①，可以看到他对复调技法的重视。而张旭冬在他关于《冼星海复调技法研究》一文中，通过对冼星海复调技法深入的探讨，也得出："冼星海音乐是在有目的、有构想的将复调技法作为他创作构思与艺术表现的重要手段。"②

在歌集中，《七哀诗》《白头吟》《竹枝词（二）》《风雨》以及《卜算子》，都是采用这种手法。在《竹枝词（二）》中（见谱例 2），钢琴伴奏采用了快速弹奏的和弦琶音，分别以左手和右手形成低与高、短和长的呼应关系，两拍后在高音区出现双手五度四度音程的十六分音符的快速交替。钢琴除了在调性上与歌曲一致外，完全与旋律形态不同。显然此处采用这种模仿古琴拨弦时的音响特征，是为了表现出诗词中所描绘的杨柳下江水清澈平静的美丽景象。此外，在大的乐句以长长的尾音结束时，钢琴则改变之前点描状的织体，从歌曲旋律中提取素材，改变节奏形成旋律，与声乐歌唱形成一种回应和补充。

此外，《卜算子》中歌曲与伴奏的处理也颇为特殊。钢琴伴奏中的旋律声部几乎独立于歌曲旋律，延绵不断，时而在左手，时而在右手，并以长时值的柱式和弦相伴。与歌唱声部形成相互独立又极为默契的旋律线条。这种手法在同年 2 月创作的艺术歌曲《天净沙》、1940 年在西安创作的《忆秦娥》、甚至更早的 1933 写于巴黎的艺术歌曲《夜曲》中，都有不同程度的体现。

二、文本的引申和解读

冼星海用短暂的生命却留下了数量极为丰富，体裁、题材极为广泛的作品，不知疲倦的创作、崇高的艺术追求成就了他伟大而辉煌的一生。作为艺术歌曲体裁的绝笔之作③，可以说，不论是从作曲家娴熟惯用的创作技法、还是一生努力追求的艺术理念，亦或是倾注于音乐中复杂的内心情感和精神状态，都成为该曲集所承载的丰富的内涵和意义。

1. 中国民族新音乐国际化道路的积极探索

基于上述的直观性观察和作曲技法的分析归纳，可见冼星海在这首作品所追求的艺术旨趣，其中最为凸显的是作曲家在积极努力探索中国民族新音乐的国际

① 冼星海：《民歌研究》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 81 页。

② 张旭冬：《冼星海复调技法研究——上》，《音乐研究》，2005 年第 1 期，第 5—21 页。

③ 《古诗十首》之后，还有最后一部作品管弦乐《中国狂想曲》（op. 26）。

化道路。10 年的海外生活占据了冼星海一生音乐创作的三分之二，也是他创作最为重要的时期。期间与西方作曲家的密切交往和共事，无疑成为影响冼星海音乐创作和审美倾向的重要因素。尤其是 1940 年后来到苏联的这 4 年多，尽管生活步履维艰、居无定所，但是也为他深入了解当地的民间音乐提供了可能，更重要的是，他也感兴趣于俄罗斯当时一批学院派的民族乐派作曲家，是如何积极探索民族化的创作道路。这让冼星海在寻求中国民族音乐新的发展道路上倍受启发。

法国 6 年的学习经历，“和声学”、“对位法”、“赋格曲”① 等西方作曲专业课程，奠定了冼星海创作的音乐理论基础。事实上在前往法国之前，冼星海便热望“把自己的音乐技巧学得很好，成为一个‘国际’的音乐家”。② 这里提到的“技巧”显然更多的是指西方音乐的创作技法。而从文献记载中，关于冼星海对他同时期其他几位作曲家探索中国音乐新道路的评价，可以看到冼星海的音乐观念。他在《民歌与中国新兴音乐》一文中提到：“胡周淑安创作的《抒情歌曲集》，尽量模仿欧美歌剧的作风，和我们中国甚不调和，题材、歌词离开现实……，《佛曲》是她填的和声，曾受一部分人欢迎，但在和声上并未发现新的东西。”③ 另外还提到黄自创作的曲调跟和声都比较西洋化，“《天伦歌》《山在虚无缥渺间》除含有感伤和神秘性以外，没有别的贡献我们；和声方面，还不能代表民族的”。他还认为刘雪庵的《布谷》“旋律未能充分发挥民族性的，……在和声上没有发现新的，还是 18 世纪旧的和声方法。我们需要的是更有趣味更复杂的民族和声”④，“民族和声”成为冼星海评价别人最突出的一个词眼。同时，也可看出坚持不能全盘西化、不能完全照搬旧有形式，也是冼星海当时所持有的最为朴实的音乐理想。

在这部歌集中，冼星海采用了代表中国传统文化精髓的古诗词作为素材，辅以西方艺术歌曲的体裁形式，通过运用平行和对比的原则，充分展现中国古诗词

---

① 冼星海在《我学习音乐的经过》中说：“……我又找到路爱日·加隆先生，跟他学‘和声学’、‘对位学’、‘赋加曲’（Fugue——学作曲的要经过的课程）”，见冼星海：《我学习音乐的经过》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 97 页。

② 冼星海：《民歌与中国新兴音乐》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 83 页。

③ 同上。

④ 同上。

篇幅短小却涵咏不尽，语言凝练却意味无穷的特点。这充分体现了冼星海努力在另一种全新的音乐结构组织中，体现出中国艺术歌曲的审美要求，同时也让具有民族特性中国古诗词，在新的艺术形式下散发出独具中国民族特性的艺术气质；通过民族调式与西洋和声的叠置与相融，让民族化的旋律在和声功能的内在逻辑中展开，以此获得作曲家心目中“更有趣味、更复杂的民族和声”；尝试西方作曲中各种不同的伴奏织体与民族曲调相结合，形成具有国际化特点的中国音乐风格，充分体现出，“民族”与“国际”的融合、“传统”与“现代”的平衡，成为冼星海创作实践中努力探索的方向。

陶亚兵、周行在《冼星海与中西音乐交流》一文中谈道：“冼星海的音乐生涯，处于中国近现代新文化的发展时期。中外音乐广泛而密切的交流是这时期中国音乐文化发展的一个特点，借鉴西方音乐来发展中国民族音乐也是这时期中国新音乐发展的重要课题。”① 尽管冼星海在中西结合的最初尝试中，难免存在着种种问题和弊端，但是此后中国新音乐的发展历程，其中西结合的必然性结果，见证了冼星海最初的有益尝试，也对后来人的创作产生了深远的影响。

2. 个人艺术理想的追求

如果说，对于民族音乐国际化道路的积极探索，是冼星海站在中国民族音乐发展的高度的艺术理想的话，那么对于细腻精致的音响风貌的追求、对表现个人情感为目的的创作过程，则是冼星海狭义概念中的艺术理想。事实上，这一理想可以追溯到 1934 年，冼星海到巴黎跟随大师系统学习西方作曲理论时，他在当时创作的一系列明显受到法国印象主义风格影响的作品，都表现出了他对纯音乐的向往。回国后的时事政局的限制、以及强烈的民族责任感，让他在很长一段时间内无从自由选择自己的创作。而 1940 年后在苏联四年的颠沛流离生活中，尽管几经生死的边缘，但是在他个人的创作上却有着较为自由的空间，因此，重拾艺术歌曲这一擅于表现个人内心情感的体裁，便成为作曲家尽情展现个人艺术理想的平台。

从这部歌集中冼星海对诗词意境的把握，对诗词内涵的深刻理解，都可以看到他传统文化的深厚功底、对古代诗词歌赋的深入研究，以及对中国民族文化的由衷热爱。他不仅研习如《诗经》《楚辞》、汉乐府，以及唐诗宋词等体裁，而且对地方性的民间音乐和戏曲的研究也有着浓厚的兴趣。总之，冼星海一方面在

---

① 陶亚兵、周行：《冼星海与中西音乐交流》，《音乐研究》，1997 年第 3 期，第 36—45 页。

诗词的深刻意境中寄托种种繁复的内心情愫，另一方面，力图以新的大众更容易接受的音乐形式，展现中国古乐的深远意境和艺术气质，同时又让民间通俗性的曲调，在古典诗词更为含蓄典雅的审美情趣中焕发光彩。

3. 内心情感的救赎与释怀

冼星海从1940年在西安准备离开祖国赴苏联，后辗转于乌兰巴托、阿拉木图、塔尔什干和库斯坦那伊，最后于1945年病逝于莫斯科克里姆林宫医院，四年漫长的颠沛生活让冼星海饱受身体和精神的折磨。然而在最后这十首诗词中，作曲家并不沉溺于纯然痛苦的倾诉，而更多的是展现作曲家超凡脱俗的心境。

《行行重行行》一曲，没有直接表露远离故土行人的痛苦和艰辛，而是用一种平淡复沓的吟诵式歌调，展现出行人艰难逆境中的坚韧和不屈。气势激荡、悲壮豪气的《七哀诗》中，深刻的意蕴潜藏在“高楼”、“明月”、“思妇”这一组意象之后，意旨含蓄且笔致深婉。《陇头歌》则以更为洒脱的笔调展现了“寒不能语，舌卷入喉”和“鸣声幽咽，心肝断绝”的艰难境地。甚至在细腻婉约的《竹枝词》和酣畅淋漓的《风雨》中，都可以看出，冼星海是“以乐景写哀，以哀景写乐，倍增其哀乐”这种王夫之所谓的反衬手法，来展现虽处“风雨如晦”之逆境中，仍要“鸡鸣不已”而自励的情怀。可见，对故土的遥望，对亲人的思念，异国他乡饥饿、疾病缠身的艰难困境，加上归期无望的复杂心境，这都是作曲家可以肆意宣泄的充分理由。但是，从这部艺术歌曲集展现的意境看来，痛苦的宣泄被心灵的救赎所代替，生命的寂苦和绝望在更高的精神层面中得以解脱。这些音乐完全是作曲家为安抚自己内心焦虑和苦楚的良方，也是为自己灵魂寻找的最后永栖之地。更为可贵的，作曲家在生命的垂危、在面对病魔摧残的无尽痛苦之际，依然选择的还是自己一生所热爱的音乐创作，这是冼星海生命价值的自我体现，也是作曲家生命意义的自我彰显。诗词中“谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影”，正是作曲家高旷洒脱、绝去尘俗精神的最好表达。

余　论

对于冼星海艺术歌曲方面的创作并不为世人所熟知，笔者也是借着在“冼星海思想、人格、及晚期作品研究”课题组的学习机会，才逐渐深入到冼星海的艺术歌曲创作中，作为星海音乐学院的一员，笔者深感惭愧。可喜的是，在课题组负责人周广平教授的指导下，在课题组学者们的反复研究和讨论后，2010年7月

策划了《忆秦娥——冼星海晚期古诗词艺术歌曲专场音乐会》，将冼星海的晚期12首艺术歌曲搬上舞台。当第一次直观、感性地面对冼星海艺术歌曲的音响时，我们倍感兴奋和激动。这些乐谱文献掩埋了半个多世纪后能呈现舞台、形诸音响，可以说，不仅完成了冼星海的多年遗愿，而且在中国冼星海音乐研究的历史上也有着重要的历史意义。

今日在用心聆听与深入分析解读冼星海这套古诗词艺术歌曲后，收获甚多。不仅对冼星海晚期在苏联时期的音乐创作有了一定的了解，更重要的是从音乐中真正感动于冼星海崇高而伟大的人格魅力。接下来，全面研究冼星海创作的全部艺术歌曲，从更为宏观的角度，全面把握冼星海在艺术歌曲体裁的创作成就；从更为宏阔的历史场域中，透析作曲家在特定历史环境中所形成的人格特性和渗透于作品的艺术理念、审美取向，势在必行。这无论是对我们这些关注并热爱冼星海音乐的学者们，还是对冼星海在中国的研究，乃至对中国近现代音乐文化发展历程的研究，都将有着非同寻常的意义。

（原载《星海音乐学院学报》2011年第3期）

伤别处，音尘绝

——冼星海艺术歌曲《忆秦娥》分析

刘沁沁

自古诗词就与音乐有着纠缠不清的关系，所谓“诗言志，歌永言，声依永，律和声”。从《吴越春秋》所记录上古的第一首古歌谣《弹歌》伊始，其辞曰“断竹、续竹、飞土、逐宍”。春秋战国的《诗经》《楚辞》、汉乐府、唐诗、宋词、元曲……，无不伴随着乐音传诵，可谓中国古时候的“艺术歌曲”。只可惜古人多重文而轻曲，也由于乐谱记载尚未完善，以致它们大多只以文学形式流传下来。

词体长短句的出现打破了诗歌严格的对仗格式，与音乐更是水乳交融。吟咏间情之所至，乐表玲珑。被誉为“百代词曲之祖”的《忆秦娥》据传由李白所作，其词曰：“箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。”① 王国维在《人间词话》中对该词的评价为：“太白纯以气象胜，‘西风残照，汉家陵阙’，寥寥八字，遂关千古登临之口。”也许是一瞬间的相思，也许年年如此。长安柳色依旧，征人未还依旧。这女子与谁相似？只是乘着幽咽的箫声追随箫史弄玉而去。“今人不见古时月，今月曾经照古人。”词人被羁绊在这往日繁华今秋落单的乐游原上，这西风残照的灞桥边，秦汉多少旧事，人们折柳惜别。是秦娥闺怨？抑或是怀古伤今？“人生代代无穷已，江月年年只相似。”汉家帝王墓陵承载着的兴废更迭，都被咸阳古道上的粉黛柔情所一一记写。

自李白一别，千年的时空交错，这箫声无时无刻不被人们所惦记着。1940年音乐家冼星海故地重游，如今的西安早已较“秦时明月汉时关”多经了许多番轮回沧桑。循着历史的碾痕追寻，怀古之古，其感尤甚。同样正值国家多难，曾

---

① 钟振振、王庆明、车鹏飞等：《唐宋词一百首》，上海：上海辞书出版社，2002年，第4页。

经的咸阳古道正是星海的伤别之途，哪知自此一去亦是音尘绝，谁又曾折柳惜别？笔者有感于此，特对星海此时此地所谱写艺术歌曲《忆秦娥》作浅略的分析，以追念灞桥欲别之魂。

一、作品技术形态分析

1. 调布局与和声

作品结构为传统二段体（见表1），开始是一段较长的引子，相当于一个乐段的规模。引子第一、二句分别是F徵调式和g羽调式，第三句从F宫调式转为C徵调式，由长笛奏主旋律。长笛清冷的音色渲染环境，似在模仿箫声，提示其时是漫漫长夜。小附点和三连音节奏则有助于表现女子的孤寂与内心的涌动和小波澜。钢琴在前五小节起填充的作用，与长笛对答。随后奏出流动式的十六分音符分解和弦。

表1 曲式结构图

乐段	引子			第一段			第二段			尾声
乐句	第一句	第二句	第三句	第一句	第二句	连接	第一句	第二句	第三句	
小节数	1—5	6—8	9—13	14—20 (5+2)	21—26	27—29	30—31	32—33	34—40	41—44
调式	F徵	g羽	F宫－ c徵	g羽	F徵	F徵	F徵	g羽	g羽	g羽

引子在$^{\flat}$B属功能琶音和弦上结束，人声进入，为歌曲的第一段，也是原词的上片。分为两个乐句，第一句由一个5小节的长句与两个短句构成，g羽调式。第二句在第22小节处和声使用了属四六终止和弦，由III_7和弦作为过渡，再落到增加了la的$^{\flat}$B调线性和声推动音乐前进。其旋律则收束在F徵音上。紧接着用3小节（第27—29小节）作为短小的连接。

延续了第一段的写法，第二段（原词的下片）的人声从弱拍进入，这时速度比前面稍快，音乐上更加流动。这一段的3个乐句调布局分别是F徵—g羽—g羽。和声上也使用了增加la的$^{\flat}$B和弦与属四六和弦，使音乐更富于色彩性。作品中的大调与小调混合使用，并作了调整，使得大调中又有小调。加音和弦的加入也淡化了僵硬的西洋和声功能，更趋向于民族化。但由于当时还没有产生系统

的民族和声理论，我们可以看到星海在作品中所使用的和弦相对比较单调，这也是时代与其技巧的限制所造成的。

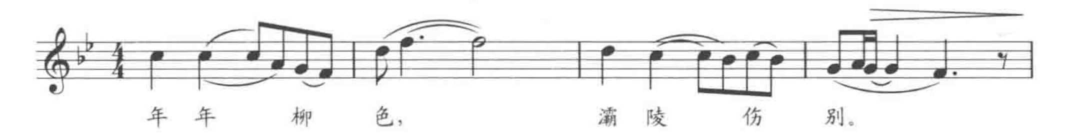
歌曲安排了在4小节的尾奏，人声渐弱至消失以后，长笛延续歌唱最后的旋律，似乎是未完的嗟叹。钢琴三连音节奏浅唱低吟，形成两条旋律线，最终在羽音上结束全曲。

2. 曲调素材与特点

作曲家用mi、sol、la这3个音作为曲调的基础，以此核心音调为细胞，使之贯穿全曲。除此以外，材料运用的基本特征是把la、si、re和la、dol、re这样由一个小三度加一个大二度的三音构架作为整个歌曲的支撑，保证了句子内部的高度统一，使得上下两个乐段显得更为集中，形散而神聚。

曲调整体上都渗透着浓浓的古风。旋律主要以五声音阶为主，偶尔出现变宫音。歌曲的总体基调是下行的走向，无论是声乐部分，还是长笛助奏，往下走的旋法使人感到一种难以排遣的忧伤和苍凉感。但当中不乏一些上扬的句子，似是作者用心良苦的设计。如“年年柳色”中“色”字突然把音翻高，并拉长，随即在“灞陵伤别”中再作下行处理，是以形成一如往日的“柳色”与物是人非的“伤别”之间的对比。

谱例1



再如“乐游原上清秋节”一句，这是原词下片的开头，依旧沿用了上片mi、sol、la这3个音，并以此发展。“咸阳古道音尘绝”一句把音乐推向高处，是为声乐部分的结束做好准备。声乐在最后一字吸收了戏曲的拖腔，在羽音上持续环绕，一唱三叹。

谱例2



尾奏时长笛对人声末两句反复强调后，用上行的音阶把音乐送出，落在延长的羽音上，仿佛箫声越飘越远，去寻找女子等待的人。

3. 钢琴与长笛

虽然歌曲总体上使用了传统的民族调式，但钢琴部分在纵向上依旧沿用了西方典型的和声手法。钢琴织体以琶音和弦与分解和弦为主，与声乐、长笛部分互为填充。

自星海1929年留学巴黎后，已深受法国印象派音乐风格的影响，在艺术歌曲中加进吹管乐器（主要是长笛）的做法，得到了他的青睐，在《忆秦娥》之前已有《江南三月》（长笛助奏）、《战时催眠曲》（小提琴助奏）、《别情》（长笛助奏）等作品使用了这种手法来丰富音响效果。长笛助奏在《忆秦娥》里则显得更为举足轻重，不可或缺。首先，长笛的音区较高，使作品在音域的处理上更顺畅自然，如第9、16、19、21、22、23、33、34等小节。其次，长笛的灵活性注定其可胜任一些流动的音型，与钢琴的颗粒性表达相得益彰，如第11、17、18、27、30、32、33等小节。其三，长笛气息绵长，长音可补钢琴之不足。宛如哀叹，吻合歌曲的意境，如第2、3、37、43、44等小节。凸显音乐的苍茫之感。

4. 音乐结构与文学结构

要顾及歌词的朗诵节奏是为中国古典诗词谱曲的相当特殊的要素，这也是与其它歌曲类别甚至是近代新诗音乐相区别的。在《忆秦娥》中，显然我们可以清晰地体会到星海在这方面的煞费苦心。

首先原词在上下片字数上并不是对称结构，所以星海用伸缩、张弛来处理其音乐，根据原词朗诵的音调和节奏，安排句子的长短结合，如“秦娥梦断秦楼月”一句，节拍呈递增趋势，“秦楼月”在每个字音的时值上分别是“秦娥梦断”的一倍，如此取得结构的均衡。再如下片开头句“乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝”明显与上片的“箫声咽，秦娥梦断秦楼月”不能对称，于是这里使用了十六分音符的节奏，曲调速度加快，与前面形成疏密对比。

谱例3



再者，为了不损坏词句的语气特征，又要达到音乐结构与文学结构的契合，星海在原词的基础上作了些许的补充，他把“秦楼月”与“音尘绝”二句分别在音乐上模进一次，在这些不规则的地方做了调整，从而保持了词的长短结构，与词的吟诵要求是一致的。如此唱来琅琅上口，与词作的韵律达到天然契合，使文学作品中蕴含的音乐因素跃然浮现。

谱例 4



二、作品音乐内涵分析

1. 中国古典诗文的积淀

自星海 1929 年留学法国伊始，便创作了如《中国古诗》等一批艺术歌曲，在星海自传中我们可以了解到这些中国的诗歌经他谱曲后都使用法文演唱。回国后在谱写抗战歌曲的同时星海也坚持艺术歌曲（特别是中国古典诗词艺术歌曲，其中也包括以近代新诗为词的歌曲）的创作，直至 1945 年病逝于莫斯科。星海如此钟爱这一体裁，是源于他对中国古典文学的敏感。他 7 岁随母到南洋上旧式学校的时候就读了不少的四书五经，据星海自传：“后又进中国的高等小学，当时以国文、图画、音乐几种学科成绩最好……我也读过大学的文科。”① 由此可知，他从小便有一定程度的文学积淀。他的老师冼玉清也谈道：“他每晨磨墨一砚盂，有暇则临摹挥洒，至墨尽为止……养正中学每有筹款会或展览会，多请星海挥毫，写出四屏及对联不少。”② 星海在岭南大学附属中学求学时就以《如梦令》的词牌填过一首《春思》：“试问春归何处？勿指柳梢残雨。往事哪堪提，尽在游丝飞絮。无语！无语！乳燕双双休去。”③ 从词的意蕴和意境上，可见其对中国古典文学的喜爱，不但心向往之，而且也表现出了可圈可点的文学素养。

---

① 《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 380 页。

② 同上，第 31 页。

③ 同上，第 14 页。

《忆秦娥》一词相传为李白所作。首先在理念上，星海认为自己与李白这类诗人是可跨时空而为友的。他在延安鲁艺讲授“民歌研究”时就说道：“在平民化文学来讲，许多人以为李太白、杜甫、白居易都是民间的，而且都是很感情和主观的，很重内容、理论跟自然的。”① 这种“平民化文学”与星海所提倡的“普遍的音乐”② 就有了共通之处，既然他与词人是“同道中人”，这样就符合了星海的审美取向，可遵循他所倡导的歌词与曲调要并重的创作原则。由此可为星海一向颇为推崇太白的诗词并为之谱曲提供依据。

在内容上，星海与太白异时同空，不同的时代，却一样客游长安，亲临“咸阳古道”、“汉家陵阙”，不免生怀古之意。据《冼星海全集（二）》谱例《忆秦娥》所注，此作品是“1940 年夏作于西安”③。其时星海为执行中共中央交给的任务，从延安出发绕道往莫斯科为电影《延安与八路军》进行配乐，据他在这时期写给夫人钱韵玲的书信可知，他于 1940 年 5 月 13 日抵达西安，直至 10 月 19 日再度启程。在此逗留的 5 个月有余，天气一直不好，经常连日大雨，而且每天都有警报预防敌人的袭击。同居乱世，李白此词正是以天宝之乱作为背景，④ 因有倍感“西风残照”之落寞。词中描写秦娥与远征的丈夫在此分离，星海亦是别了家人只身而来，途径西安，他频频托人捎带家书，时刻念着妻女的生活状况。而且“他总是随身携带着诗词选集不时翻阅，这已成为他生活中的一种乐趣。40 年代初，他离开延安去苏联时，也带着几册出国”⑤。这时期星海不能公开活动，便写了一批以古诗词为题材的艺术歌曲，在此心情下翻阅诗词选集，李白《忆秦娥》一篇必能使他顿生亲近之感。

2. 个人艺术价值的实现

抗战期间，冼星海的救亡歌曲无疑是激发人们抗战斗志的强有力的武器。他逝世后，毛主席追赠的“人民的音乐家”称号更是深入民心，一直左右着后人对星海的艺术定位。自此以来，几乎在所有研究冼星海的学术论文中，为其塑造的高大形象都来自于其音乐作品的社会价值。但笔者认为，如果一个作曲

---

① 《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 71 页。

② 同上，第 15 页。

③ 同上，第 328 页。

④ 李汉超：《论李白〈忆秦娥〉》，《文学评论》，1983 年第 4 期，第 101—110 页。

⑤ 彦克：《浅论冼星海的古体诗词歌曲》，《星海音乐学院学报》，1991 年第 1 期，第 1—12 页。

家的作品除了社会效应外，而它们的艺术价值却长期被忽视的话，的确是比较遗憾的。

同是“人民的音乐家”，毕竟星海与聂耳是有所差别的。而此差别主要在于1929年星海曾远渡重洋赴巴黎学习音乐，巴黎可谓世界音乐的殿堂，星海在那里接触了世界顶尖的音乐大师和技术理论，主要跟随杜卡学习作曲，深受法国印象主义音乐风格的熏陶。也就是说，尽管时间比较短，星海还是得到了大师的指点，掌握了一套系统的作曲理论方法，而且在视野上也更为开阔。这段经历在很大程度上奠定了星海的艺术观，使他萌生了成为一名能走向世界的中国作曲家的愿望。回国后，他更是希望能举办个人的巡回音乐会，并曾经试图指挥上海工部局管弦乐团演奏贝多芬的作品，但不幸遭到拒绝。相比之下，聂耳无此经历，自然想法就单纯多了。他要求国难当头，所有的音乐创作都必须为革命服务。贴近群众，唱大家都听得懂的歌。显然这种创作方式对于星海来说只能是一部分，如前所述，他是“人民的音乐家”，沿袭聂耳的革命性当然是他义不容辞的责任感使然。但“下里巴人”和“阳春白雪”是缺一不可的，创作高艺术水平的音乐却是他的追求，也是作为作曲家所共有的意趣。

然而冲突是有的，音乐的社会效应与音乐本身的艺术价值往往是相悖的。抗战爆发后，面对灾难深重的祖国，倍受蹂躏的人民，星海以笔代戎，一腔热血地抒发中国百姓的苦难与坚决抵抗的决心，所以这时期的作品附有浓郁的政治色彩。且不论星海是否想要成为肖邦式的爱国主义音乐诗人，但是中华民族与波兰民族由于文化或音乐取向的差异性，决定了星海不可能像肖邦一样把自己的音乐理想与爱国主义宣扬兼而顾之，现实社会、群众的审美趣味等都可能成为这一美好愿望的绊脚石。况且即使肖邦有幸能取得这两方面的平衡，我们也能看到至少星海的抗战作品所获得的社会功能是显得更直接且更为人民所接受的。然而星海毕竟有自己的艺术追求，没有哪个作曲家不希望自己的作品能呈现出高的艺术水平，能为大众抒情是热血男儿，在此基础上还能操控个人情感，表达个性的趋向才是真正的有血有肉。那么星海也不例外，他内心所渴求的是一种完全自由的艺术创作，且这样的理想从未在特定的历史环境中泯灭。但是心系祖国和人民荣辱的精神却是造就伟大的作曲家、创作出伟大作品的基础。只有从大我出发才能使一个人的灵魂真正地散发光芒，星海恰恰是从这里闪亮的。

抗战相持阶段的到来，也为星海创作思想倾向的转变提供了平台，他由革命歌曲的创作转向一种反映个人内心情感，表现艺术价值的纯粹的艺术创作。在星海自传中我们了解到，在留学巴黎期间，他创作了一些纯器乐形式的作品，以及

《牧歌》《游子吟》等约10首中国诗词艺术歌曲。[①] 从而使他有了形成用西方作曲手法来创作具有中国古典文学特色作品的个人风格的初衷。但回国后战事的频仍一直抑制着他这种理念的成长。1940年战争有了转机，国共合作初显了中国人民的顽强战斗力。那么星海在创作了大量的救亡歌曲之后便可以在这方面相对减轻力度了。久旱又逢甘霖，时局的逆转为他重拾巴黎时创作风格提供了基础。是时，中共中央选派他往莫斯科执行任务，为了掩人耳目，星海一行从延安出发，绕道西安、重庆、新疆等地，所到之处必须秘密行事，沿途不能有公开的活动。如此说来，这时候星海无法在大众中传播音乐，他能且只能谱写关于自己生活体验、符合个人审美标准的音乐了。

如上文所述，他随身携带的中国古典诗词便有了用武之地。据现存乐谱可知，作于1940年及以后的古诗词作品有1940年在西安所作：彭羡门词《竹枝词（一）》、朱敦儒词《杨柳枝》、李白词《忆秦娥》，1944年在苏联所作李煜词《浪淘沙》、吴苹香词《酷相思》、李清照词《如梦令》、马致远词《天净沙》、姚宽词《生查子》、柳宗元词《渔夫词》、菜园词《回文》《古诗十九首》之一《古诗》、曹植词《七哀诗》、古诗《饮马长城窟行》《风雨》（选自《诗经·郑风》《白头吟》（选自《相和歌辞》）、《陇头歌》（选自《横吹曲辞》）、刘禹锡词《竹枝词（二）》、杨廉夫词《西湖竹枝》、苏轼词《蝶恋花》《卜算子》。由此可见，1940年西安的3首古诗词艺术歌曲只是个开端，而为往后在苏联创作大批的此体裁作品以及其它大型器乐作品打下了基础。其时苏联国内虽然政治斗争不断，但当时苏德战争尚未爆发，在音乐领域毕竟有一定程度的沉淀，而普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等作曲家也在国际上颇有名望，星海一行赴往莫斯科，也许会面对一批技术水平相当高的音乐家，所以他非常必要对自己提出更高的要求，做好心理和技术上的准备。于是星海欲借助自己在中国传统文学上的积累，作为自己的民族支撑感，1940年西安的3首古诗词艺术歌曲正是为后来这类体裁一发不可收拾的创作埋下了伏笔。

3. 法国后浪漫音乐风格的折射

同是古诗词艺术歌曲，星海的写作手法则明显异于中国其他的作曲家。在《忆秦娥》及同类作品中都可以发现，星海是以一种室内乐体裁的形式来对待古诗词艺术歌曲的，而他的这种审美趣味在很大程度上形成于30年代初留学巴黎

① 《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第383页。

时期。星海留学期间，法国正值音乐的后浪漫主义潮流中，新形式新音响喷涌而出，特别是印象主义与新古典主义盛极一时。据星海在自传中所列，他当时的创作几乎都属室内乐作品。其中有一个单簧管、女高音与钢琴的作品《“Le vent”风》，星海把它归为“三重奏”①，而不是像我们习惯地把有声乐部分的作品称为“歌曲”，它是把人声作为一个声部与其他器乐相抗衡的。笔者认为，《忆秦娥》的写作模式即是《风》的遗絮，沿袭了巴黎时期的创作理念。

（1）首先《忆秦娥》是为钢琴、长笛和人声而作，这种安排与法国印象派对音乐色彩的追求有着姻亲关系。讲究配器的精致，从而产生独特的音响效果，用小型作品来渲染一种绘画般的气质。尤其关注木管组的表现能力，自由随意的表达亦显得秀气灵动。那么星海在《忆秦娥》中使用了钢琴、长笛与人声的组合，其用心也是特意借助木管乐器的独特魅力，加强音响色彩的表现。

（2）星海在巴黎主要跟随杜卡学习作曲，自然会在一定程度上受到恩师的影响。杜卡是一位多元风格的作曲家，他的作品中常常糅合了传统与现代的因素，这一点在《忆秦娥》中自是有所体现。传统的中国民族调式，配以丰富的西洋和声。古典诗词的韵律，谱之以现代风格的唱奏方式。中国传统的陕北民歌音调，以及精心雕琢后的艺术表达等。加上新古典主义简约的写作手法，爱好室内乐队自由的组合，无处不透着30年代法国音乐的后浪漫派气息。可以说这种意趣也贯穿着星海一生中所有表现个人艺术价值的非革命音乐创作当中。

结　　语

冼星海的音乐贡献是方方面面的，而他在古典诗词艺术歌曲上的成就亦丝毫不亚于其他作品，这些歌曲中浓厚的诗性也丰满了他对中国传统文化及艺术的向往。历史证明，星海与文学有着匪浅的缘分。或许《忆秦娥》是他偶有所感而作，但却偏偏应了“咸阳古道音尘绝”之句。从此道上离开祖国客死异乡，便是永别。

尽管目前关于冼星海的研究浩如烟海，并已收获了累累的硕果。但无可否认，星海其人对于我们而言仍然有许多未解之谜。他生平的每段经历、各种不同风格的作品，甚至所有作品的乐谱及音响，都尚不完整且有诸多不明朗之处。这

① 《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第383页。

对于星海及其音乐研究的完整性而言，无疑是相当大的障碍。在大部分研究星海音乐的文章中，人们都倾向于宏观地俯视其某一类作品，缺少对他某一部具体的作品作微观、深入地剖析。但这种分析恰恰是基础，有了这个基础才能为星海总体音乐风格的把握，以及客观评价提供切实的理论依据，除此点滴累积外恐别无捷径可通。因而笔者特撰此文，略尽绵力以盼对星海及其作品的整体研究有所裨益。

（原载《星海音乐学院学报》2011 年第 3 期）

六、少数民族音乐、粤籍音乐家及其他研究



论广州话九声与粤剧唱腔的关系

李 雁

昔时粤剧梆黄，皆以舞台官话演唱。其中有它的历史原因，本文不拟就此论述，只着重于从舞台官话到广州话演唱谈谈梆黄唱腔的变化和发展。

粤剧的舞台官话，既非普通话亦非纯正的桂林话（但有点相似）又夹杂了一些广州土谈，是一种特别的舞台语言。在古老的传统粤剧唱词中，多据《中原音韵》为其韵辙，词句也与北方诸戏曲相似。

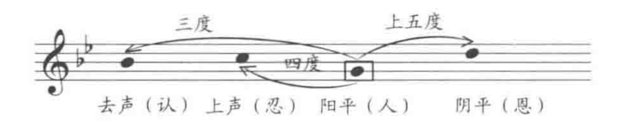
用舞台官话演唱的梆黄，除了由于古老的板式行腔的局限外，舞台官话的调声亦属简单，故而古老唱腔，亦属简单，变化不大。夫舞台官话，只有平、上、去、入声，入声为入平声，实只平、上、去三声。若把平声再分为阳平、阴平，亦是只有四声。

昔有云："腔随字转"，字之声则必然影响腔之创造。其理自明。一句唱词之中，因为是诗歌体或民歌体，本身已具有一种自然的音乐性，我们说它是自然的旋律，或原本的粗糙的旋律吧。一与板式结合，就成为那种板式的程式旋律（下面的例子将要谈到）。然而，一句唱词中，字与字之间的音程关系，总是围绕某一调声进行的，就是说围绕平声（阳平及阴平）而变化的。为什么这样呢？主要是平声的音长而可变性大。这里，不单出现了以围绕阳平声为中心的音程变化关系，也有围绕阴平声为中心的音程关系。阳平则总是以某一调子的主音来表现，阴平则总是以属音来表现的，所有与阳平或阴平相邻的字（仄声字），会由于阳平或阴平表现方法的变化，而改变其原来的音程关系。

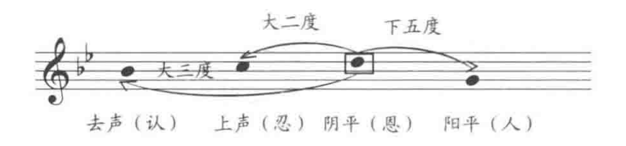
一、$^{\flat}$B 调中舞台官话的音程关系

为了说清楚问题，这里先举$^{\flat}$B 调的梆子为例，看看舞台官话的阳平、阴平、上声、去声是用什么音去表现跟平仄之间音程关系。

谱例 1　以阳平为中心的“人”字系列



谱例 2　以阴平为中心的“恩”字系列



由此可见，除了阳平、阴平两字相邻间以五度跳进之外，则彼此之间的音程是不大的级进。上面两例只说明从平声到仄声是这样子，反过来，若从仄声到平声，则按上两例反行则可；而且，阳平或阴平都不必要去改变原来的所表现的音。这点是一条规律吧。

上面说过平声字有可以用几个音去表现的特点，那么，从平声字到仄声字之间的音程关系及其所表现的音亦发生了变化。在梆子中（这里指古老的梆子），阳平的“人”字可以用主音6̣去表现，尚可以用5̣、3̣，甚至可用2̣去表现；阴平的“恩”字可以用属音3去表现，同时，也可以用5、2去表现之。仄声则不然，无论上声、去声，它们的本音，与阳平或阴平本来的依存关系（谱例 1、谱例 2 中固有的依存关系）是不改变或甚少改变的，仄声字在与阳平或阴平上邻或下邻时，以及并处于同一拍中或很快要进入下一拍（或稍前的一拍后半拍中）时，这种依存关系就明显了。这可以从下面将要举到的例子《断肠碑》和《莲仙秋恨》中得到证实。

再看看阳平或阴平在改变其表现方法时将要出现什么情况。

谱例 3



谱例 4



所谓“不能运腔”是指在同一拍内或邻拍无法运腔而言，必须有一、两拍甚至多拍的经过音才行。

谱例 5

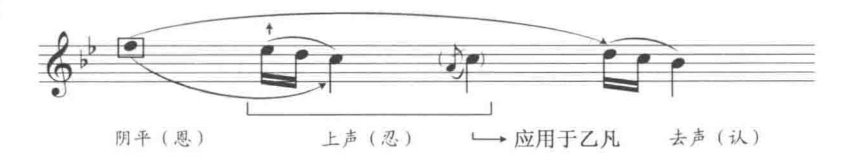


这里所需要的后继音，是指不能就此收束之意。

谱例 6



谱例 7



由此可见，单是在♭B 调里，古老梆子就有上面一些音程变化关系，其中最突出的是阳平与阴平、阴平与阳平两字间的变化为大，这种变化，大大地丰富了旋律，这个规律告诉撰曲者要善于运用两平声间的音程变化关系，使得唱词本身

的自然旋律更丰富些，这对创腔是很有帮助的。而改用广州话九声之后，当然更加丰富了，下面将作进一步的说明，足以证明以广州话九声演唱对粤剧创腔来说，实是一大进展。

二、舞台官话演唱的生喉梆子中板

以上述原理，让我们哼一段古老的梆子中板，而加以验证吧：

谱例 8 生喉《断肠碑》七字句梆子中板





从这段程式唱例中，我们可以看到，舞台官话演唱梆子，基本上是按原♭B调各自的音程来表现四声的。其中有些变化，如“苦”字原是上声，应以2音表达之，这里用3 2 3，仍未脱格，何故？盖前后两个3音，实应是2音的装饰性音，过去艺人是这样唱法的。如唱成3 2 3则当更露字，滑至“困”字成3 2 3 1，既露字又婉转了。这里又出现一个问题，如“断”字本是去声，应唱成1，“断肠人”用1 3 5 1不也行吗？这当然行。这里用了6 7 | 6 7 6 5 2 | 1，看来似乎完全脱格（除“肠”的5音外）。可是，它还很清楚，很露字，这告诉我们，当一个字有一拍或一拍以上的时间来表现它的时候，这个字似乎可以单独用其他的协和音来表现，如1改用小三度的6就是一例。“断肠人”是七字句的后半截（后半乐句），它的结束音规定是1（止于宫），6 7 5 1所组成的旋律线比1 3 5 1更符合唱词本身所含有的悲怨情愫，6 7两音的反复回旋，有柔肠欲碎之意。本乎此，则“何”字之变，其理亦明矣。再过来看那个“人”字，不唱5而直接以结束音1唱出之，则是未可效法者，人们若不联系上面“断肠”两字，这“人”字就会听出个“认”字音来了。广州话九声唱法，改正了这个缺陷，将“人”字从5音拖到结束音1去，就是用5. 2 1来表现，就是把过门的拍子拿了过来，延长“人”字的时间，这就露字了。唱词七字句型，有时不那么工整的，甚至有必要加些前缀字、添字等，当演唱时却不能随意增加板眼而恪守板式时，则要把多出来的字合并在一起唱，或抢前一点唱出，粤剧上称为“腊字”。“腊字”也一样要按音程关系来表现，也可以有一些像“苦”字、“何”字那样的灵活变化。不过，用以表现这个字的时间越短，则越要遵守在某个调子里的音程关系以表现其四声耳。

三、舞台官话演唱的旦喉梆子中板

生喉与旦喉（比生喉高八度的假嗓）在唱梆子时，有所区别，不单是上、下句结束的区别，而且还是行腔上的区别。试哼一段旦喉的程式唱例。

谱例9 旦喉《莲仙秋恨》（唱时高八度）



同样，还是按♭B 调的音程关系来表现四声的。“夜”字在舞台官话里不作去声，而作阳平；“戚”字本阴平而作去声，在舞台官话里这种情况是很多的，所以说舞台官话是粤剧一种独特也是古怪的语系，只有老戏迷听多了才听懂它的话，故亦不能以《中原音韵》来统一它。

从这一段程式唱段中，我们发现：旦喉的上句结束音是1（生喉是2），旦喉的下句结束音是5̣（生喉是1）尽管两者的结束音不同，而其小调式风格，则是同一的，而且在梆子里，别看它是以士工调弦的小调，然而其基本调式仍是宫徵调式的交替。生喉上句结束于工，是徵调式的上五度，下句止于宫，与旦喉上句止于宫是一样的，旦喉下句止于徵，因此，生、旦喉的调式实在没有改变。而在行腔上更多的或更注重于6̣ 3两个骨干音，主要伴奏乐器二弦的士工调弦，用较响亮的空弦来表现这两个音，原因在此。这正是梆子风格上的特点，不管后来怎么变化，都是不能脱离梆子原有的这个风格特点的，这是应该着重指出的。梆子更古老的唱法，是用五声音阶，而谱例 8、谱例 9 的唱法用七声音阶，已经进了一步，在 19 世纪末至 20 世纪初才出现的。这且按下不论。

另外，不能不说明一下调弦的音高标准问题。过去粤剧定弦，其音高往往要根据演员的声乐条件而定，♭B 调6̣ 3定弦，就不一定像钢琴那样的固定音高标准的。粤剧过去一般是以大笛（唢呐）的音高为标准，大笛各指全捂称为“密指合”，开一尾指者为“一指合”，相当于 C 调5（实则极相近耳），是为一般演员常定的音高。亦有比“一指合”高半指（半个音）称为“指半合”，音域较高较广的演员则采用“二指合”至“三指合”（据云新马师曾常定为“三指合”的，这是比较突出的）。由于音高标准的不同，则各调在演唱时，音程关系就有所变化，甚至无法用钢琴伴唱，演员若不是有过西洋发声方法的锻炼，怎么也唱不准的，而且粤剧特别的↓7 ↑4二音，钢琴也奏不出来。关于这点，粤剧音乐是否应进行改革？或是仍应保留原来的地方特色？本文不拟进行争辩。这里所有例子都是按过去和现在存在的状况来说明一些唱腔问题的。

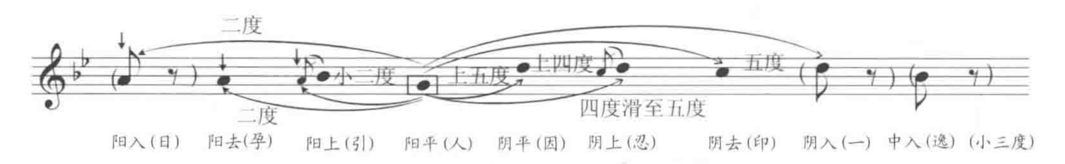
四、♭B 调中广州话九声的音程关系

上面谈的是舞台官话演唱时的表现方法及其一些规律，而且仅就梆子♭B 调而言的。

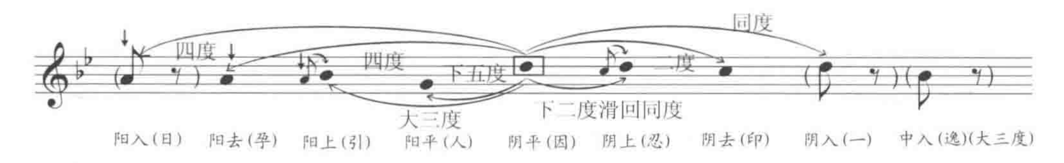
广州话九声又是什么回事呢？在舞台官话里“人”字系列只有四声，而广州

话则可以调出九声，就♭B 调而言，其音程关系至少比舞台官话多了一倍（五个）的变化。且看下例。

谱例 10 以阳平为中心的“人”字系列

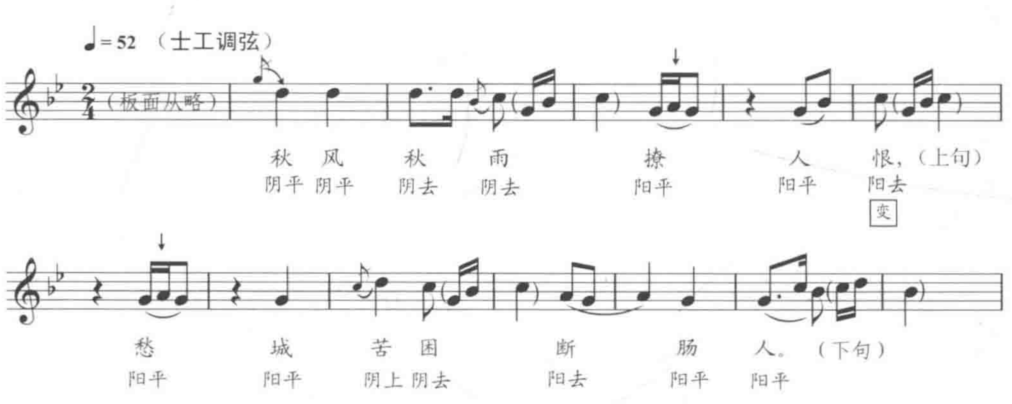


谱例 11 以阴平为中心的“人”字系列



以广州话九声这个♭B 调的音程关系来唱《断肠碑》和《莲仙秋恨》，假定原节奏都不变，会唱成这样：


谱例 12 生喉



这里除了“恨”字的阳去有变化不唱♯7̣而直接唱**2**结束音以外，其余都按谱例 10、谱例 11 的音程关系去表现九声的。事实上，“恨”字亦应从♯7̣运行到**2**，即 **7̣· 12** 才合理。再看：

谱例13 旦喉（唱高八度）

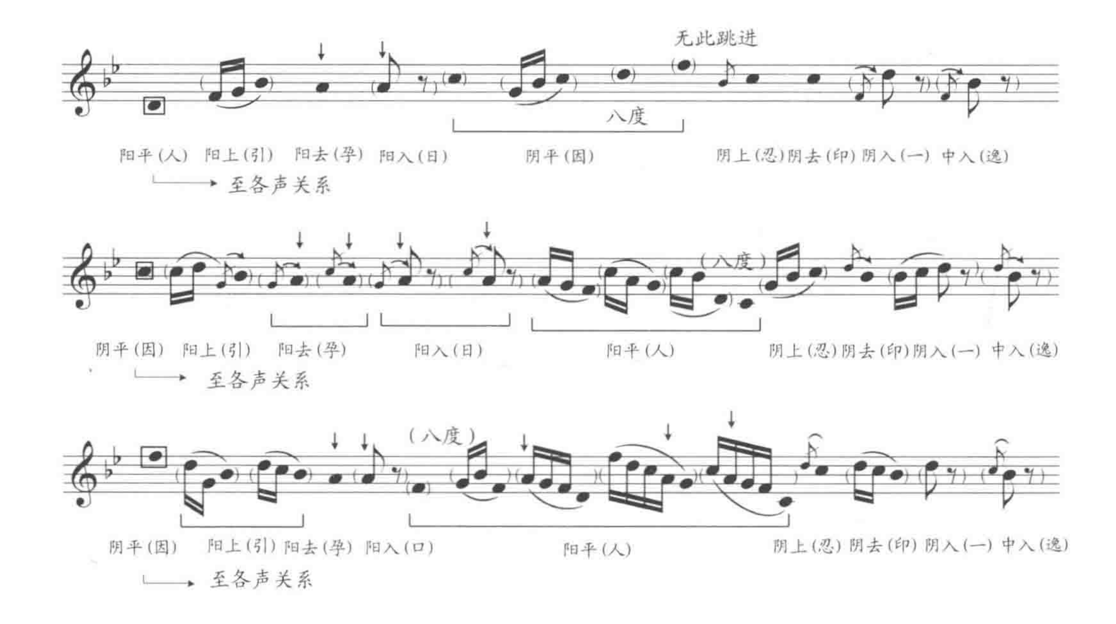


以入声押韵，在以广州话九声写唱词中是没有的，尽管广州说把入声字也作为仄声用的。而在传统剧曲中则常见，但应为入平声里，旧曲这一字硬作仄声为上句结束，实是破格。此例可以看出都是按九声的$^{\flat}$B 音程关系来唱的。此处“悴”字是阳入不唱7̣ 0而唱6̣，盖以“悴”字位于“为郎憔悴”这上半截乐句的收束处，并无此行腔习惯，而改低一个全音6来表现它，这也是符合我们在前谈到舞台官话的音程关系改变的规律的。“倍”的道理也一样。

但是，艺人并没有墨守这个成规，他（她）们利用阳平、阴平的可变易变的规律（上面已经说过），事实上，广州话九声在$^{\flat}$B 调中除了主音6表现阳平，3表现阴平之外，同样5̣、3、2也可以表现阳平，5、2也可以表现阴平，那它的变化比四声的舞台官话丰富多了。

谱例14





我们可以看到阳平、阴平表现方法的变化，就使其余各声单在♭B 调中起了那么多的变化，不管怎么多的变化，所谓万变不离其宗，即仄声字怎么样也保持原来在♭B 调中的音高，只是与阳平或阴平字相邻并用时（尤其在同一拍内），多用粤剧的音乐语汇（花音）为经过音而已。阳平与阴平两者相邻并用时变化特别一点。这道理上面已经谈过了。

但是，谱例 12、谱例 13 的唱法，过去墨守成规，人们听起来，单调了一些，而且一般唱词，往往是很多上、下句子反复连接起来的，更不能老是一种唱法，则必须加以变化，苟能灵活运用谱例 10、谱例 11、谱例 14 这些音程关系，定然可以创造出更悠扬悦耳的旋律来的。而广州话九声演唱的提倡和运用，发展到今天，已甚丰富。我们常听到艺人讲什么“问字攞腔”，忖其理不过是也。

可是，用♭B 调各音来表现广州话九声及其互相间的音程关系，倒不如用 C 调来表现更来得自然和合理。盖广州话九声音区是较适合于 C 调的，即主音 5̣ 表现阳平，2 表现阴平，更近乎一般人的发音习惯，且可以避免那个在♭B 调中的阳上（引）、阳去（孕）和阳入（日）那么一个不好发的 7̣ 音。于是 C 调的广州话九声音程表现法，很适合演员演唱，于是受到更广泛的应用和发展，使粤剧梆黄唱腔更加悠扬、悦耳、动听，而独具地方特色。

五、C 调中广州话九声音程关系

广州话九声的 C 调音程表现法及其互相关系，再看下例。

谱例 15 以阳平为中心的广州话"人"字系列



谱例 16 以阴平为中心的广州话"人"字系列



使谱例 15、谱例 16 与谱例 10、谱例 11 相对照则来得更自然了。

用广州话九声演唱梆黄，有很多特点：1. 观众易听懂。2. 使梆黄旋律更加丰富、悠扬、动听。3. 使梆子原来的小调式改为大调式，俾能与二黄掺用，使撰曲者在安排大段唱词时，多点变化，从而打破了在传统剧目中那种整折子是梆子或整折子是二黄的套子。对这点，很多人持有不同看法，认为旧套子较完整，听得过瘾。此是后论，本文亦不拟进行争辩。4. 丰富和发展了粤剧的音乐语汇；5. 改变了传统剧目中的行当划分。这样好不好？也权作后论。6. 语言的改变不单使唱腔改变，连主要伴奏乐器从二弦为高音二胡或小提琴，调弦也用 C 调合尺，这样音色优美多了，而且广州话本来是较缓慢的一种语言，使得板式的速度也要加以改变，以适应这种语言习惯。如此等等。

事实上，从谱例 3 而发展至谱例 14 中的第一行，在♭B 调中阳平可用$\underset{\cdot}{5}$音表现，这就提供了一个基础，使广州话九声演绎为谱例 15、谱例 16 这种音程关系。也就是说广州话九声原是在舞台官话的基础上的必然发展的演唱方法，当然，其中也包含有社会的因素。试把节奏再放慢一点，或者再放慢一倍，整个情愫都在改变，用的花音也很多，就更显出粤剧梆黄唱腔的音韵悠扬、优美动听的特点。

六、以C调中广州话九声音程关系演唱的梆子中板

谱例17



这个例子就是把谱例8和谱例12从小调式转化为大调式，并且更多地运用花音来改变原来梆子的调性，使之与二黄更加接近。以后讨论到二黄时，再加详论。

到这里，让我们回过头来看看广州话九声中的两个中心——阳平、阴平之间的音程关系及其变化所产生的许多粤剧音乐语汇，就更可以看出这两个中心就是两个最活跃的因素了。

谱例 18 “人生”



上两例说明了从阴平到阳平的变化要比阳平到阴平的变化多一点，更丰富一点。这也给撰曲者提供了一个很有价值的参考材料。写唱词，事实上完成了创腔的一半任务，是创腔的基础。基础好，演员和音乐员就有了创造的广阔天地，基础不好，或撰曲者缺少音乐素养，所写唱词就会出现“拗口”的句子，尽管恪守句格、韵辙，也难免佶屈聱牙。学撰曲者，初时也会备尝此种苦味。只有经过长期的实践，摸透梆黄的脾气，写唱词时脑子里同时产生了所设想的“音乐形象”，这种唱词才产生良好的舞台效果，才为演唱者和观众所欢迎耳。

（原载《广州音院学报》1981 年第 2 期、1981 年第 3 期）

“线”论

李　雁

粤剧音乐中的“线”，是一个含有多义性的传统术语，沿用至今。我院陆仲任教授在《广东音乐音阶调式探讨》及《广东音乐旋法探讨》（见《学报》总第一期及二、四期）、黄锦培教授在《论“粤乐”乙凡线表现的音乐形象》（《学报》总第十一期）以及美国匹兹堡大学荣鸿曾教授的《论粤剧板腔的同一性结构成份》（《民族民间音乐研究》1988 年第二期）中都有所论及。陆、荣两教授更多的是与西洋音乐理论作对比来谈，黄教授又更从“粤乐”的“线”的固有含义作了进一步的阐述。这些文章，对我们全面探讨“线”的含义，都很有帮助。我想，彻底弄清了“线”的含义，对探索粤剧音乐（也包括广东音乐）的特点及其发展，也许是一个重要的前提条件吧。

一、“线”之名称

“线”一词，未考始于何时；而在粤剧戏班中应用，已非一日。

“线”有“七盘”，皆以两个成纯五度的“工尺”音名呼之。近年，多了一些新音乐工作者或受过西洋音乐训练的人参与粤剧音乐活动，以简谱译名呼之。即：合尺线（5̣ 2）、上六线（1 5）、伬上线（4̣ 1）、乙凡线、（7̣ 4）、仩乙线（3̣ 7̣）、士工线（6̣ 3）、尺五线（2 6）等凡七盘，以应七音翻七盘线之数。在粤剧过场曲子中，有所谓《七重天》（即《上云梯》曲子翻七盘线演奏）、《七级浮屠》（即《哭皇天》），又有近世之《七星伴月》等，从合尺线开始，依次翻成上六、伬上、乙凡、仩乙、士工、尺五，最后翻回合尺线再奏一次结束。

不过，通常在舞台上演唱的板腔、曲牌，只有合尺、上六、士工三盘线；尺五线偶有应用。而伬上、乙凡、仩乙诸线，绝少用到。只有一种情况：即同台演员中，各人声乐素养不同，所能演唱的音区，有宽窄之分，在同类板腔之中，为迁就某个演员，不得不降低一盘线或升高一盘线伴奏，尤其一些原来唱假嗓的旦

角要唱真嗓时，乐队就不得不变线伴奏。是以，早期戏班乐师的培训，都要进行翻七盘线演奏（指定某一曲子）的训练，以适应上面所出现的情况。

二、“线”之音律

粤剧音乐所采用的音律，未有定论。近年，乐队里有更多的受过十二音律训练的人员参与活动，在作曲、创腔上也有尝试运用十二音律的，一些伴奏乐器也有用十二音律的，十二音律的应用，对增强粤剧音乐的表现力，在实践中证明是可行的。恐怕将来的粤剧音乐总得要向十二音律过渡的吧！而是否到时原音律要被废止呢？还说不准。也许某些板腔、曲子的音律制所表现的音乐形象，不能为十二音律所替代时，也得保留一段相当的时期，甚至很长的时期吧。

“线”一词，原只是粤剧音乐音律的东西，只能用其固有的音律加以解释，到了“线”为另一个术语所替代时，则是将来的事了。

谈到“线”的音律，有必要把各盘线的音阶、音列、音程关系先交代一下。为了便于阐述，这里先谈谈用得最多的合尺线为例。其余的，在“线”的转换一节中再讲。

试把合尺线的一个八度音程，分成二十四等份，则如图1：

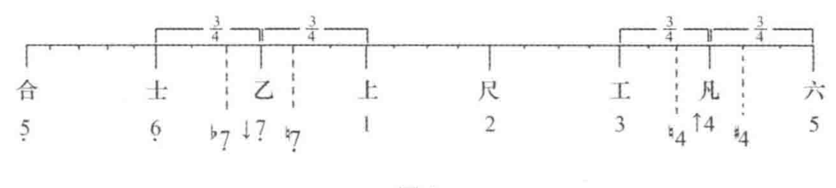


图1

上图中有几点值得注意：

1.“线”之音阶排列原以工尺谱字唱名，已成习惯。

2. 工尺谱字下面一行是简谱译名。以工尺谱字唱名或以简谱唱名，都可按各人习惯。但有一点小小的区别，即简谱唱名，那两个附有箭头的音名（↓**7**和↑**4**），就不如“乙”和“凡”的唱名那么富有地方性的乐感，也难于唱出来。即使用简谱唱，也必须有与乙和凡的同样感觉，也就是说，要很习惯于乙和凡所具有的那种地方性的音准感觉。这非要在粤剧音乐或广东音乐的实践中泡上若干时间不可。

3. 图1中，一个八度内有几组纯五度音程是占十四等份的，合到尺、士到

工、乙到凡、上到六皆然。跨出本线这一八度音程之外者，在一个五度内有乙凡两音者，都只占十三等份，姑称为“小五度”。合尺线是这样，其他线亦这样。这一点很重要。下面还将谈到。

4. 乙作为士与上的中间音，凡作为工到六的中间音各占三等份，即普通所说的四分之三音程。为了便于与十二音律对比，以虚线标出♭7̣、7̣、4和♯4的位置。7和4两音所附之向下、向上箭头，表示在一个八度内占二十四分之一的音距。

图中的等份，只是为了便于解释，不是绝对值，是近似值，或称“理论值”。实际上，在测定各个民间乐师的音值时，并不尽相同，有偏多、偏少，不过相差无几，听众的耳朵也不会灵敏到像测试机那样，而且谁也不去计较这微小的物理上的差异。听起来就是粤剧音乐或广东音乐也就过去了。不过，有一点，它的↓或↑在超出二十四分之一的音程，那会是刺耳的，或是不习惯的。以下各节，有涉及这点，都按此图之“理论值”为据。

据此，有人把“粤剧音乐音律”说成是“七平均律”，无论从理论上、实践上、乐器制造工艺上说都是不能成立的。

其他六盘线，可以根据以上几点，画出他们各自的图表来。不过，各盘线之音阶排列，当以该盘线之第一音开始排列，即上六线由上排起，伬上线由伬排起，等等。但仍应按工尺谱字唱名。

三、“线”之谓调

今人多将“线”作调解，这不能说是错的。可是，却存在两种叫法：一种是把“合尺线”称为“合尺调”（或叫5̣ 2调），“上六线”称为“上六调”（1 5调），“乙凡线”称为“乙凡调”（7̣ 4调），凡此等等，这大都是些原受工尺谱训练过的人的一种叫法。有如黄钟商、黄钟羽、黄钟宫之南吕羽等。这种把“合尺线”称“合尺调”，诸如此类，是否可视为粤剧音乐之特点或“特产”？尚待有识者加以考究。“乙凡调”可指“调门”，因此，亦勉强可用，不必去指责。夫“乙凡线”之含义，就有两个：一是属于“调弦”或“定弦”的，另一是属于“调性”的。“乙凡线”的定名本身，就值得推敲了。

另一种是把“线”与西洋音乐之“调”对比。20世纪30年代有一位粤剧音乐理论家何修文，把这七盘线比作如下称谓的“调”，即：合尺线相当于C调，上六线相当于G调，伬上线相当于D调，乙凡线相当于A调，仜乙线相当于♭E

调，士工线相当于${}^{\flat}$B 调，尺五线相当于 F 调。对不对呢？有对有不对。对的是合尺线在不断实践中在“调”这个含义上确与 C 调极其相似，直到今天，凡是以“合尺”二音调弦的，都以 C 调调弦了。工尺谱译简谱时，$\underset{\cdot}{7}$ 4 却没有加向下和向上的箭头，五线谱上，却习惯于加箭头，仅仅是为了有别于十二音律的那两个音便了，用钢琴是弹不出这箭头来的。五线谱上记的仅是为了解决近似调，这样亦无不可。其他的“线”在五线谱上以借音的办法来记谱也可以，从粤剧音乐音律转以十二音律记谱，借音会比“合尺线”多一些，复杂一些。甚至会有某个音借不过来的现象。所以，从粤剧音乐音律转为十二音律，存在着矛盾，有待于今后研究解决。

前面说过其不对的地方，是指用西洋十二音律的“调”去套粤剧音乐的“线”，演奏（唱）“合尺线”的曲牌，还勉强可以，观众的耳朵并不那么挑剔这微小的音程上的差别，对别的“线”，就会显得有点刺耳，尤其是好如用钢琴伴奏“乙凡线”的板腔、曲子，就十分不习惯了。解决的办法，要是以十二音律乐器去迁就粤剧音乐曲牌（钢琴难以做到），要是把粤剧曲牌逐步改为十二音律的。这当然要经过实践和花相当时日了。

就上面所举的那七盘线改称为 C、G、D、A、${}^{\flat}$E、${}^{\flat}$B、F 调，譬如奏《七重天》，翻七次是翻不回原调的，非得要翻十二个调不可。即：C－G－D－A－E－B－${}^{\sharp}$F－${}^{\sharp}$C－${}^{\sharp}$G－${}^{\sharp}$D－${}^{\sharp}$A－${}^{\sharp}$E－F－C。《七重天》在十二音律乐器上就成为《十二重天》了（关于转“线”与转“调”下面还要谈到）。

到底这两种把“线”改称“调”的哪一种较好？从发展的观点看，我倾向于后者，即“合尺线”称为 C 调……那样。无论如何，十二音律的应用，音乐的表现力总是比较强的，也比较丰富的。很多现代的新的作曲技法，都可以用得上。不过，要注意保存和发扬粤剧音乐的原有风格和地方特色就行了。再者，十二音律不是西洋音乐才有的，我国的十二音律比他们还要早得多呢！

四、“线”与乐器

早期粤剧的伴奏乐器，都是按粤剧七声音律制作的。由于工艺简单，易于制作，也易于流行、推广。

吹管乐器就有箫、笛、唢呐、喉管，固定品位的弹拨乐器就有蝴蝶琴（今用扬琴）、秦琴、月琴、阮以及无品位的三弦，拉弦乐器就有二弦、二胡（今用高

胡）、椰胡、提琴（广东特有的一种板胡）等。除吹管乐器有固定音孔外，其他皆需按吹管乐器的音高以调弦，而且大多是按纯五度调弦，是以“线”亦具有“调弦”的含义。“合尺线”按合尺二音调弦，“士工线”按士工二音调弦，等等。“线”还有“定弦”之义，在转“线”时，就看作“定弦”了。用简谱或五线谱记谱，多注上“××定弦”字样。工尺谱就没有这个。原因是不管乐器怎么“调弦”或“定弦”，总是按工尺谱字的唱名来拉奏的。

一个简单的乐队，有时只有“五架头”（五件伴奏乐器）可以用不同的调弦法。好如“武场戏”，以“短筒”（短的高音喉管，声闻一里外）音高为准，二弦调以“士工”，月琴调以“合尺”，椰胡调以“尺五”，提琴调以“仜士”，如果再加一架三弦，则调以“仕合上”，合奏起来，有点复调效果。但是，虽说以“短筒”高音为准，如“短筒”筒音为合，称密指合；开一孔为合，为一指合；开二孔为合，称二指合。用哪一个做合，是以演员的嗓子为转移的。有的演员只能唱密指合，有的却能唱三指合，竟然相差几度，有时要调“几厘线”（即不够二度），不一而足。近世电声发达，调弦的标准音高才渐趋统一为C调调弦。当然，这个班与那个班，昨晚与今晚在定音高时还存在着“几厘线”或相差二度的情况。

随着十二音律乐器如色士风、小号、小提琴、大提琴、电吉他掺进粤剧伴奏乐队，情况发生了一些变化，其与原粤剧音乐的板腔、曲子产生的一些演奏上的矛盾，目前还是用将十二音律乐器迁就原粤剧音律曲调的吹奏法来解决。几十年的实践，也摸索了一些经验，看来是可行的，而且丰富了粤剧音乐的表现力。一味盲目反对引进十二音律乐器，则未免偏于固执和保守了。最明显的例子是尹自重拉的小提琴，他成功地把小提琴“粤剧化”或“广东音乐化”了。目前，很多“文场戏”都已用小提琴来“担纲”了。

五、“线”之转换

粤剧音乐之“转线”与西洋之“转调”含义差不多，而转法却有不同。

例如，一般把合尺线称为“正线”，大抵是因为在粤剧音乐中用得较多，起主导作用的缘故吧。翻一盘线就是上六线，俗称“反线”（似乎应为“翻线”）。现在，“反线”成了上六线的代名词，正如“正线”是合尺线的代名词一样。“正线”转“反线”，也就是所谓“C调转G调”。

上面提到的《七重天》《七级浮屠》《七星伴月》翻七盘线，又是怎样翻的

呢？乐器的调弦，起始是合尺，翻时是把前一盘线作上四下五度来翻，即合尺－上六－伬上－乙凡－仜乙－士工－尺五，再翻回合尺，合尺线以下六盘线，不过是改变它的“定弦”称谓。每翻一次，仍需按工尺谱字唱名来奏。所以，听来听去，工尺都没有变，只是各盘线的音程关系与合尺线为基准作对比，就产生了指法上的变化（见图2）。

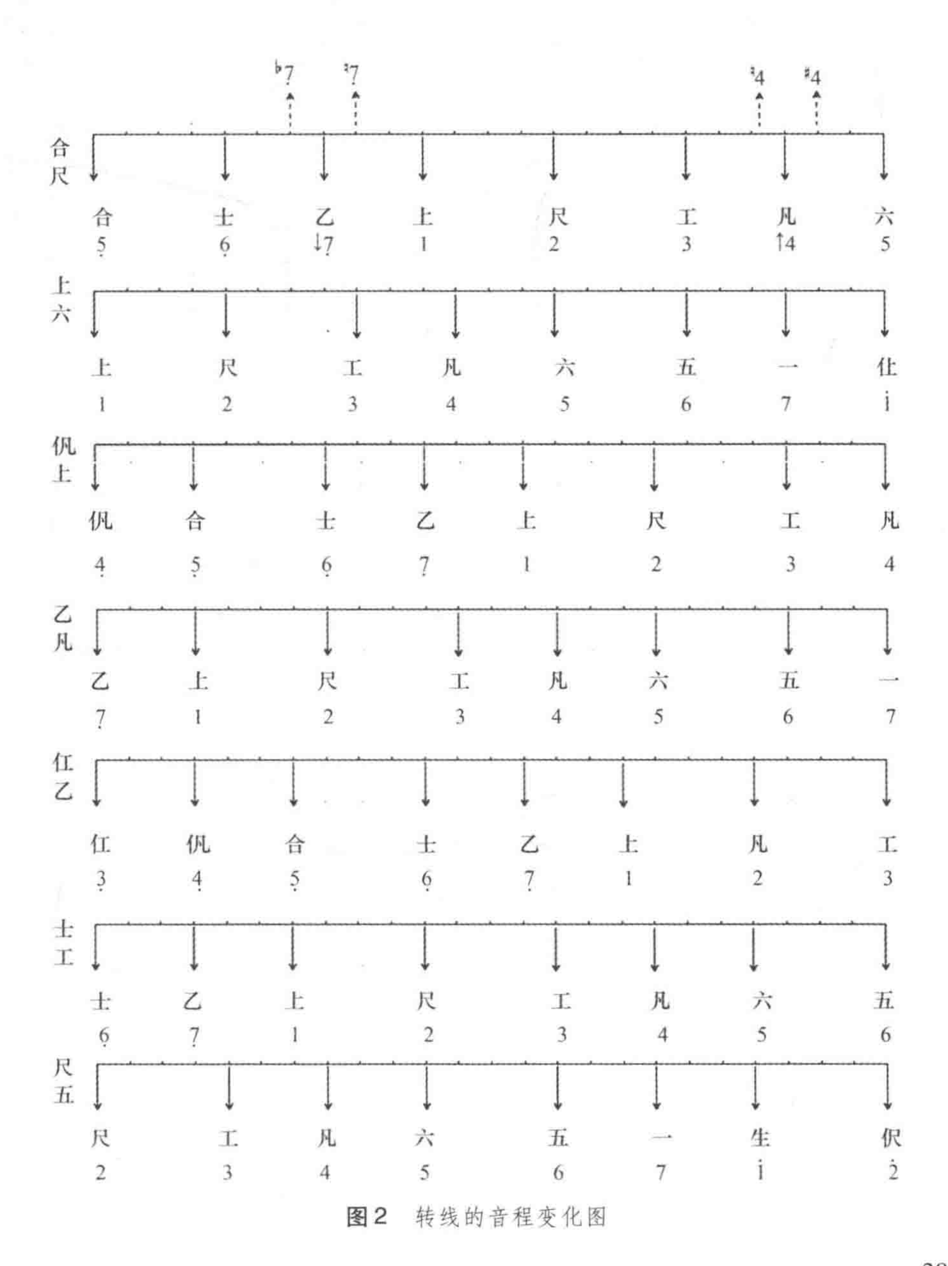


图2 转线的音程变化图

从图2可以看出，乙凡两音的存在，在合尺线及乙凡线中是纯五度关系，跨出了原来的那个八度音程以外推算，即在一个五度内，同时出现乙凡两音者，只占十三等份，或称小五度。这种情况，说明只是在合尺线内的乙凡两音成纯五度，则演奏粤剧音乐或广东音乐才有它的特色，那就是为什么演奏“乙凡线”曲牌、曲子要用合尺线的主要原因。这也说明乙凡两音的游移性。在转线中尤其如此。至于问到可不可以用乙凡线调弦或定弦奏乙凡线的曲牌、曲子呢？这里乙凡两音成纯五度关系，具有地方特色。理论上似乎可以。但从上图看出，其他各音音位变化较大，实难于掌握，故罕用或不用。且夫曲牌中多以合尺线转乙凡线曲牌，用合尺线较顺当。

从图2可以看出，不仅仅是无品乐器在翻七盘线奏《七重天》之类的乐曲时必须变化按指位置，甚至在一些有品乐器中，也需移品以就之。过去，秦琴第二品，是用白蜡粘上去的，可以随时取下，在火上熔化白蜡，复又粘在适合的位置上。

再从图2可以看出，有几盘线如伬上、乙凡、仜乙、尺五诸线，与合尺的音位比较，变化较大，故在一场戏或一段戏里都很少甚至不用这样转线法。即平时，也不单独使用。只尺五线偶有采用，都在单独创一段唱腔时用之，随即转回合尺线，这就顺当了。通常用的只合尺、上六、士工三种。

转线与西洋音乐的转调的含义相同的转换，实际上只有合尺转上六（正线转反线）一种，或士工转尺五一种。没有西洋音乐那么多的技法，是以显得单调。这不得不认为是由于原粤剧音律的局限性。有人说。合尺线转乙凡线也是转调，如果从调子的含义说，是没有的。实际上，通常所说的“乙凡线”曲牌、曲子，不是指调子，是指“调性”的转换而已。所以，粤剧音乐中的“乙凡线”这个词，有正名之必要。笔者没有这个能力，总觉得谈“乙凡线”不要从调子的概念去理解为宜。黄锦培教授在他的文章中已有了详细的论述，也谈得很清楚了。也有人说：合尺转“乙凡线”是“小二度转调”，而且是粤剧音乐中最有特色的一种技法。这个提法很新鲜，笔者尚未研究过这个问题，也未见诸文字，姑且搁下不论。

从图2还可以看出，这七盘线的依次转换，只适用于粤剧七声音律乐器，不适用于十二音律乐器如钢琴等。上面提到的若依次以 C－G－D－A－$^\sharp$E－$^\sharp$B－$^\sharp$F 到 A 以后就要卡住了。

下面是《七重天》(《上云梯》）的工尺谱：

谱例1 《七重天》的工尺谱

```
、  、  、  ×└ 、  、      ×└
上 尺 工 尺 乙 士 上  上 尺 工 尺 上 尺 工
、  、      ×└   、  、      ×
合 上 士 合 仜 合 尺  工 尺 工 上 士 上 尺 工
、      、  、  ×、      、
尺 工 尺 上 士 上 仜 合 士 合 仜 合 士 上   尺
、      ×、         、  、  ×、
工 六 工 尺 上 上 尺 工   尺 上 士 仜 合 合 上
、      、      ×
士 上 士 合 仜 合 士 上 合（回头）
```

上曲在乐器上如无低音"仜"，可以翻高八度，而原曲不变。

六、"线"与调式

今人有以西洋音乐之"调式"去解释"线"的。最常见的是把"乙凡线"（不是调子，下同）称为"乙凡调式"。也有称"合尺线"为"合尺调式"，"士工线"称"士工调式"，"上六线"称"上六调式"，如此等等；不常用的或罕用的"仜乙线"、"伬上线"就没有称为"乙调式"、"伬上调式"。

如把"线"解为"调式"可不可以？这种解释已流行多时了，就只好随俗，以俗论俗了。

"调式"一词，来自西方。自然，音乐这东西，东方西方总有相似或相通之处，不然，也就无法进行交流了。用"调式"去解释"线"，有它的道理和作用，至少，也起到向国外人士或粤剧界外人士介绍的作用，使他们对粤剧音乐有所了解，实是无可厚非。但将"线"解为"调式"的文章不多，有的还只是停留于"套用"阶段，更少作具体分析和深入的探讨，读后仍感不足。笔者对音乐理论修养，十分肤浅，怎敢班门弄斧，不过想提出一些疑问，就教于专家学者，苟能对我的错误看法进行批评指正，也可增进知识便了。

西洋音乐之"调式"，是以某音为主，依次排列成音阶，则称为某调式。又有"以旋律之开始音和结束音，尤其以结束音来辨别调式者，谓'毕调起曲'"。本夫此，则上面所说有人称"乙凡线"为"乙凡调式"，就不能成立了，因为一

个调式里是不可能有两个主音的。由此推理，则“合尺线”称“合尺调式”，“士工线”称“士工调式”等等，都是不能成立的。

那么，各盘线与调式相对比时，又应怎么叫法适合？

先谈“合尺线”。按音阶组织顺序，在五声调式中为“合士上尺工六”，在七声调式中为“合士乙上尺工凡六”。通常称之为“徵调式”，又因有人把“合尺线”比作C调，是否可以合起来叫“C调徵调式”？这点，在二黄慢板中可以得到印证。试看：

谱例2

×　　、　、　、
合　士 乙 尺 乙 士 合……

上例是《月下追贤》中的一句“合”字小过门。

在二黄慢板（正线）中，通常是多种调式交替进行的，即常与“商调式”、“宫调式”，有时与“羽调式”交替进行的，却没有与“角调式”交替。看下例：

谱例3

×　　、　、　、
尺　工 尺 合 士 上 尺

此便是“C调商调式”的“尺”字小过门。有时，为配合“科”“介”，需要把过门延长一点，上两例都加上一段以演绎之：

谱例4

×、、、　×、　、　、　×　　、
凡 六 士 合 上 士 合 六 工 尺 上 合　士 合
└　、　×　　　、　、　、
合　上 士 上 六　　工 尺 合 士 尺 上

很明显，又与“宫调式”进行交替，而往往以“宫”音结束这些长过门。

在正线二黄慢板中，有些唱腔以“士”（羽）音结束，来一个“士”字过门，于是又有“C调羽调式”的交替。有一段名叫“老鼠尾”的就是：

谱例 5

×　　　、　　　、　　　、
尺 乙 士 士　乙 士 合 上　合 上 仜 合 士 乙
×　　、　　　、　　、　　　　×
士　工 尺 上 上 士 合 上 合 上 士 合 工 六 工
└　　、　　、　　　　×　　　└
五　六 工 尺 五 六 工 六 尺 工 尺　　五 六
、　　、　　　　×　　、　　　　、
工 尺 五 六 工 六 尺 工 尺 工 尺 乙 士 上 合
、　　　　×　　　、　　、　　　　、
上 合 士 上 六　工 尺 和 士 上 尺 工 上

是的，在“合尺线”中就有“C 调徵调式”、“G 调商调式”、“C 调宫调式”、“C 调羽调式”四种调式了。

那么，“乙凡线”又怎样呢？前面说过，“乙凡线”的板腔、曲子都以“合尺线”为“定弦”的，当属 C 调，其“调式”的归属问题，就有两种不同的讲法：一种讲法是类属西洋音乐的“短调”，一些记录广东音乐“乙凡线”曲子的乐谱，都按“短调”音阶排列，以避免“疑调”，外省的乐谱（简谱或五线谱）都如此，而在搞惯广东音乐的人读起来，就十分别扭。若按“短调”法则来作曲，听起来总是有点离开“广东味”。但是，在受西洋音乐训练的人却觉得“应该如此”才符合西洋音乐理论。为什么有这样的差别呢？主要在于粤剧音乐或广东音乐“乙凡线”的旋律进行法则与西洋“短调”法则有所不同，另一种讲法，干脆避开“调式”，都叫“乙凡”。他们觉得推不倒“短调”的说法，又不能说是“大调”，而“乙凡”就是广东音乐或粤剧音乐中一种特殊的东西。

笔者认为，以西洋音乐的“大、小”调去解释“乙凡线”，都不可能得到完满的答案，“乙凡线”就称“乙凡线”好了。不必要一定称什么“调式”。但有几点必须明确：1. 是 C 调；2. 音阶排列为“合乙上尺凡六”；3. 乙凡两者具有游移性的特点；4. 正常情况下乙凡为纯五度关系；5. 特殊的旋律进行法则（有别于“短调”），这些法则，与广州话九声的声调、词句组合形式、乐汇、花音的逻辑形式等有密切的关联；6. 表现悲伤、哀怨的音乐形象。

再谈“上六线”，即“反线”，“正线”之“反”也。“合尺线”既定为 C 调，则“上六线”当为 G 调。按理，亦当有七种调式，即“G 调宫调式”、“G 调商调式”、“G 调角调式”、“G 调变徵调式”、“G 调徵调式”、“G 调羽调式”、“G 调变宫调式”，而实际应用则不多。看下例：

谱例6

×　　　　、　　　　、　　　　、
尺 尺　工 尺 工 六　生 六 五 生 伬 仜 伬

那是“反线二黄慢板”的“尺”字小过门，与“正线”的工尺谱完全一样，不过有些地方提高八度来拉奏就是了。也就是把原来的“正线”合尺翻为上六定弦便了。这是“G调商调式”。把小过门演绎为长过门，后面加上那么一段：

谱例7

×　　、　　　　、　　　、　　　　×
六 五 一 一 一 五 一 五 伬 六 工 六 五 生　五
、　　　、　　　　、　　　　×
六 上 尺 六 工 尺 工　伬 一 五 生 六 生 工 五
、　　、　　　　、　　　×　　　　、
六　五 生 五 六 凡 六 工　五 六 工 六 尺
、　　　、
六 五 生 伬 仜 生

这里的第一个“一板三眼”是过渡句，第二个“一板三眼”起为“宫调式”，止于“宫”音，成为“商宫调式交替”。

除了有“G调商调式”、“G调宫调式”，还有“G调徵调式”、“G调羽调式”和“G调角调式”的应用（此调式多见于“反线中板”之中），却罕见有“G调变徵调式”或“G调变宫调式”之应用。实际上也只用了五个。限于篇幅就不再举例了。

30年代的那位粤剧音乐理论家，对“反线二黄慢板”作了一个说明，认为“二黄反线即二黄左撇腔反线，左撇为合尺线，则反线为上六线”，笔者认为这是对的。“左撇”的特点是在行腔时多用“五六”两音为其骨干音，情绪激昂、高亢，武生常用也。是属于旋律进行上的变化，其“调式”无论在“合尺线”中或“上六线”中都没有改变。合并说明之。

“士工线”又如何？情况又复杂了一些。如果乐器按C调的士工两音调弦，即昔时整个折子戏全是“梆子”体系的板腔的，就用“士工”调弦。即比“合尺”调弦音一个大二度伴奏。“合”音极少出现，或不出现，甚至“尺”音也较少出现。看下例：

谱例 8

× 、 、 、
工 六 工 士 上 尺 工 六 工

这是“工”字小过门，见于“梆子慢板”。若按“士工调弦”，则 a 为士，音阶排列为：“士乙上尺工凡六五”。“乙凡”两音很少出现，则是“士上尺工六五”，“尺”音往往作经过音或处于弱拍。若把“士工线”作为♭B 调（实不相等），则称“♭B 调角调式”。

近世，除了为保留传统剧目的缘故外，已没有整折戏或整场戏只用梆子体系的了。多与二黄体系曲牌或合尺线曲子间用，转曲牌时，原来以“士工”调弦的乐器就得换用另一件以“合尺调弦”的乐器，由于转换曲牌之不便，目前，梆子体系板腔都改用“合尺调弦”了。在这种情况下，原来把“梆子”惯称为“士工”的，如“士工慢板”、“士工滚花”，已失去其原有意义了。所以，梆子诸腔都成了 C 调。也就是说，在传统剧目唱腔中可以有“♭B 调诸调式”，现在变为“C 调诸调式”了。

那么，二黄诸腔与梆子诸腔在调式上已没有什么区别了？应该说没有区别，区别也只在于旋律进行法则上了。即：二黄以“合尺上”三音居多，梆子以“士工上”居多。“上”字（即宫调式）既相同，则主要区别于：二黄多是“徵调式”和“商调式”的交替，梆子多是“羽调式”和“角调式”的交替，彼此皆落于“宫”音，或“宫调式”收束。

综上所述，假如“×调×调式”的提法可以成立的话，那么七盘线有七个调子，每盘线又有七种调式，就有七七四十九种调式了。但实际应用上，连“尺五”算在内，不过用了十来个调式，这样说来，粤剧音乐本身的音律，还是大有发展余地。用十二音律就更丰富了。有些演员和乐师在创腔上已经作了运用多种调式转换，以及在旋律进行法则上不断创新，无疑是有益的尝试。红线女、陈笑风这些唱家，也作出了各自的贡献，值得人们去总结，去研究。

七、“线”与调性

“调性”一词，亦来自西方，“tonality”意思是指一种对音乐的感觉或感受，比较抽象。有所谓“严格调性”，即所谓大调调性与小调调性，也有所谓“非严格调性”，即一般所谓调式音阶（diatonic）。在粤剧音乐的研究中，从严格调性

的角度去解释“线”是困难的。大抵上“合尺线”柔而平和，“士工线”刚而爽朗，“上六线”主淡淡哀愁，“乙凡线”主凄凉悲切。这只不过是个大框框，作曲上有所谓“大框框不变，小框框变”的说法，这就是说粤剧音乐中的创腔，完全应该而且可以按原有的旋律进行法则，创造更多新的旋法，更多更巧妙地变换调式，以丰富粤剧音乐的表现力，也就是使它的各种调性更丰富多采，以适应千变万化的戏剧情景、人物思想感情变化的需要。

结　语

“线”作为粤剧音乐的基础理论之一，有详加研讨之必要。它含有多义性，已如上述。在特定情况下，既是调子，又是调弦、定弦，又有转调，又具调式、调性诸属性。非可用单一西洋音乐术语以概括之。

“线”可不可以下一简明的定义？看来须一些时日，还须经过实践、探索归纳。

本文错误之处，望专家学者不吝金玉，给予指正。

一九八三年七月二日

（原载《广州音乐学院学报》1983 年第 3 期）

粤西民间器乐说略

邓超荣

一、概　述

粤西（即现在湛江、茂名两市）民间器乐的流传情况见于古籍信史甚少，但藉此零星史料，仍有助于我们去寻觅那古乐的逝影芳踪。

“芦笙花管獠奴乐”（见《高州府志·知府黄安涛铜鼓篇》）。唐宋乃至明代初期，粤西大部分区域是瑶、壮、苗、僮等少数民族的生活天地。除了“芦笙”、“花管”之外，古粤西瑶、壮人使用的乐器已十分丰富，计有“铙鼓、胡芦、笙、竹、笛之属”（见《粤述》）。近 30 年来，湛江、茂名地区出土了大量古代铜鼓，更表明了“夷乐重铜鼓”。铜鼓“应钟律”，它是作为粤西古代少数民族最喜爱的乐器而存在的。

古粤西少数民族俗尚歌乐。“十月祭都见大王，男女连袂相携而舞，谓之踏歌”（《粤述》语）。这种群众性的歌舞场面，击鼓奏乐是必不可少的，其音乐曲调之豪放热烈可想而知。“踏歌”传至明代的雷州半岛，改变了形式，时间也从秋末移至春季了。

自明代起，中原文化入至粤西，民间器乐演奏活动也因战事平息社会经济生产的恢复而活跃一时，其主要的演奏形式为鼓吹乐，多为宗教仪式和民俗礼事所用。

化州县“正月朔后，城乡各为社会，择善歌者为童子，鬼衣鬼巾，寅夜持铃合歌，奏鼓乐，上下坛场翱翔缓步，谓之‘跳元霄’”（引自《化州县志》）。民间元霄节演奏鼓乐之风曾遍及粤西全境，至 50 年代余风未绝。

鼓乐在粤西民俗礼事中的使用十分普遍。廉江、电白等县志书载述：民间婚礼“迎娶日彩旗前导”；丧礼殡殓则“多用僧道或鼓吹作佛事”；“上元前后，各乡皆庆灯祖社庙，燃灯张乐……鼓乐喧阗，杂剧之戏，络绎不绝”。据《岭南杂记》（民初吴震方著，商务印书馆出版）记述：“高州除夕元旦，各公署俱有鼓

吹，谓人闹衙门。复有蛮人装狮子跳掷为戏。”官方的祀典活动更讲究排场备有大型乐舞鼓吹。《电白县志·卷八》载云：明清时代的的县府祀典用的乐队由“乐工五十二名”组成。演奏乐器有“麾幡、金钟、玉磬、鼓、搏拊、柷、敔、琴、瑟、排箫、洞箫、笙、笛、埙、篪”等十余种。如果这些记述无误，据此得出的四个推论即可成立：

1. 粤西古代民间器乐拥有深厚的群众基础，自元至清代中叶，有过几个繁荣鼎盛的发展时期，此说举上述引文及下文雷州音乐谱例 1 可以佐证（详述见下文）。

2. 粤西明清时期民间乐工已具有较高的演奏技艺。以今日尺度衡量，《电白县志》上记录的清光绪年间“钦定”乐谱，也还要具有一定专业水平的乐手方能演奏，而五十二名乐工的大合奏，则更要求乐工们具备较高和较为平衡的音乐修养，才能取得和谐的演奏效果。

3. 明、清代之粤西，已有许多民间职业乐队的活动，具有鲜明粤西地方特色的民间乐种也已逐步形成。

从政治、经济的角度来看，明、清两代的粤西州、县级官府（粤西僻壤历来是罪官谪吏贬放处所），非但不可能拥有“乐工五十二名”之众的专业乐队，就是连一支较之小得多的专业乐队也难以供养。那么，在一个县的范围内，能够临时召集到这么多民间乐工来演奏“钦定”乐谱一事，也就证明了粤西乡镇中当时已拥有数量可观的民间职业或半职业乐队（据高厚永著《民族器乐概论》考证：古代民间鼓吹乐队多由五至十人组成）。以其乐队之众，活动范围之窄，是不可能都长期使用几支相同的曲调的。群众特别是墟镇间兴起的市民阶层的娱乐需求和乐队间的职业竞争，必然会促使这些民间乐队并影响毗邻地区的民间乐队进行音乐的改革和创作；通过长期的艺术实践，具有为粤西人民群众所喜闻乐听的音乐风格和演奏形式的地方乐种，逐渐形成并得予发展起来。

4. 粤西民间乐种源出中原古乐，主要演化于鼓吹乐。县志中记载的古粤西乐器，多属于中原地区中古时期已有的品种，如“柷”、“敔”、“磬”等（见杨荫浏著《中国音乐史纲》）。这些中原古代乐器大略上是通过军队、官吏和中原移民等三个渠道传入粤西的，而成套的中原乐器则主要由军队携带进来。历代戍边征战的军队曾大批地由北方调进粤西，军中盛行的鼓吹乐也随之流入。“排箫”是汉代以来北方军队中鼓吹乐的主要乐器之一（见高厚永著《民族器乐概论》），而“排箫”自明代已进入。从《雷州府志》和《电白县志》中还可以得知，历代大规模战事平息之后，都有大批士兵（也应包括军中吹鼓手）流落粤西墟镇，

鼓吹乐的繁衍基础是充分具备的（下文《雷州音乐》谱例1也可引为佐证）。

二、乐种近况

综上所述，可知粤西民间器乐源出中原古乐。但是，现存粤西民间器乐的近源枝蔓颇多，其沿袭演化的渠道大致可以分为：1. 沿海及历代政治、经济和文化中心地带的民间器乐品种，如雷州音乐、茂南吹打乐等乐种，由中原古代和闽南——潮汕民间音乐等汇集变衍而成；2. 西北山区的民间器乐多由南徙客籍居民传入①；3. 西南九洲江一带的民间器乐，如粤西白戏音乐、黎戏音乐等，则由福建木偶戏音乐、云南音乐以及本地区民歌小调等长期杂揉而成②。

在“民族杂处”的和平时期已传入汉族移民区域的粤西各少数民族器乐的影响也是不应忽视的。但是，自从这些少数民族遭到封建统治者的残酷镇压以后，其民间音乐也以其鲜明的民族特色而为时势所不容，不出明永乐年间（公元1403—1429）就逐渐走向衰亡了（参见《电白县志·卷三十》纪述六，杂录）。不仅少数民族的艺术品种的命运如此，长期战乱所带来的贫困，也使传入粤西民间的中原古乐得不到广泛的传播，其繁衍的鼎盛时期是短暂的。尤其是近百年来，除雷州半岛外，粤西民间乐坛几为粤曲和“广东音乐”所垄断，此外则大都是宗教音乐的地盘。半封建半殖民地社会给粤西民间音乐带来的是毁灭性的灾难。

解放初期，在人民政府的关怀下，湛江专区于1956年举行民间艺术会演大会，使许多优秀的粤西传统音乐曲目得予发掘，留传下来，如雷州音乐《将军令》《十三腔》等（见原湛江专员公署文教卫生办公室编印的《湛江专区1956年民间艺术会演大会资料选辑》）。许多濒于灭绝的民间器乐品种也恢复了生机。

尔后近20年间，由于政治、经济等方面不良因素的影响，粤西民间器乐未能得到应有的发展，“十年内乱”更使许多本来已显得十分脆弱的民间器乐品种及其艺人都遭到了毁灭性的摧残。目前，粤西大区域内（今湛江、茂名两市辖区域及江门市辖的阳春、阳江县）仅存的雷州音乐、粤西白戏音乐，以及茂南吹打乐，黎戏音乐等几个弱小的地方器乐品种也面临着新的危机：优秀的民间老乐师大批去世、民间音乐得不到有关部门的重视，没有一个演出、发掘、研究以及发展粤西民间音乐艺术的演出团体和研究机构等等。粤西民间音乐的停滞状态与

① 袁家骅等：《汉语方言概要》，北京：文字改革出版社，1960年。
② 拙作《粤西白戏概说》1981年广东省戏曲研究年会议稿中有详述，此处从略。

80年代国民经济的发展步迈形成了鲜明的反比，抢救优秀的民间艺术，开创粤西民间音乐新局面已成为粤西音乐工作者刻不容缓的历史重任了。

三、乐种分述

（一）雷州音乐浅说

1. 流传概况

“雷州音乐”作为一个地方器乐品种的专用名词，是70年代初才正式使用的。顾名思义，它是具有鲜明的雷州半岛民间音乐特色的器乐品种，流行于海康、遂溪、徐闻三县及邻近县市的雷州方言居民区。雷州音乐以其雄浑、古朴的传统音调，深受雷州半岛数百万人民群众的喜爱。

雷州音乐形成的准确年代尚有待考证。根据现存的雷州音乐古曲的衍变年代来推算，形成于明代万历年间（1573—1620）的可能性较大，这种粤西最古老的民间音乐，是由古代北方鼓吹乐演变而成的（佐证见下文谱例1）。

雷州音乐伴随着人民的生活，经历了漫长的岁月，它有过繁衍和兴旺，更多的则是遭受人为的压抑，时代的摧残。

1955年，海康县发掘了《将军令》《十三腔》等传统乐曲，这是建国后最早发掘出来的雷州音乐曲目，由于当时条件的限制，曲谱和音响资料均未保留下来。60年代初期，湛江粤剧学校雷歌班记录了由老艺人传授的两首雷州音乐传统乐曲，即流传至今的《坐门楼》和《将军令》。可惜，发掘、整理传统雷州音乐的工作未能系统地持续进行下去，也没有推定统一的乐种称谓——50年代泛称雷州音乐为“民间音乐”，60年代则又实行专曲专称，如“曲子、“牌子”、“十番”等；70年代初又有称之为“雷州小曲”的，直至1975年，由海康县雷剧团改编和创作的曲目上才标出了“雷州音乐”的名称。1976年，第一批雷州音乐创作曲目提交广东省器乐创作座谈会评议，未能引起注意，同时由湛江人民广播电台录音广播的这批乐曲却受到雷州音乐半岛人民的欢迎。1978年，湛江地区演出代表队带了重新整理、配器的雷州音乐传统乐曲《坐门楼》《将军令》以及创作乐曲《寸金桥》等参加广东省音乐演出周的演出，并由广东人民广播电台录音广播。稍后，叶鲁同志在《南方日报》撰文评介演出节目，文中对雷州音乐这一地方乐种给予肯定的评价。不久，吴茂信同志在笔者负责编辑的音乐刊物《粤西歌声》上发表了第一篇探讨雷州音乐的短文《雷州音乐初探》。雷州音乐

在更加广阔的区域中引起人们的注意，受到群众的欢迎。

2. 曲目分类

雷州音乐的曲目分类工作至今尚未系统地进行。属于雷州音乐范畴的大致有如下几种类型的乐曲：

古曲——即较多地保留着古代鼓吹乐音调的传统乐曲，如《坐门楼》等；

牌子小曲——此类曲目来源较杂，有各个历史时期从外地传入的牌子、小曲和民歌曲调，以及由当地民间艺人改编和创作的流行曲调，如《贺寿》《送子》《将军令》《游锣》等。至近代，有的牌子小曲被引进雷州歌剧（今称雷剧）中使用，又称为“戏套”。

套曲——由福建“十番锣鼓”等套曲音乐演化而成的大型传统乐曲，如《十三腔》等。

上述分类未述及的现代创作乐曲则可视其体裁分别归入以上各种曲类之中。为宗教活动专用的庙堂“斋调”音乐曲调遍及粤西，各地曲名虽有差异，但曲调无多大出入，不属于雷州音乐的范畴，笔者考虑到黎戏音乐与粤西白戏音乐有十分明显的承袭关系，故把它列为一个小乐种来分述。

3. 曲调特点与结构法则

（1）一般特点

雷州音乐的传统乐曲较多地继承了中原鼓吹乐“紧凑集中、灵活自如、有声有色”的特点（引文见高厚永著《民族器乐概论》），不论是快板或中、慢板曲调，总的听来都比较雄浑，朴直；现代曲目则较多地溶汇进雷歌的特性音调，曲体与旋律的扩展也较为自由，听起来清新开阔，富于生活气息和时代感。

（2）曲调的承袭与变衍手法

除《十三腔》一类套曲外，雷州音乐多是短小精粹的牌子曲，传统曲调多是在牌子曲的基调上变衍而成。这种发展手法有加头尾、加花重复（重复特性音型）、强调对偶乐句；由短曲牌扩展成为较长的乐曲，则多用速度对比的手法，并使用一个乐器与某组乐器（如锣鼓）或所有乐器进行问答式吹奏。

对于中原古乐音调的承袭性也是雷州音乐的一个特点，许多乐曲给人以古朴深沉的感觉，别具韵味。《坐门楼》就是一个最明显的例证。①

---

① 该曲刊于《粤西歌声》1978年第3期，其中个别乐句已有改动，谱例1所引乐段是原曲——笔者注。

谱例 1

Ⅰ陕北·绥德《小开门》

Ⅱ粤曲·雷州音乐《坐门楼》

Ⅰ （无引子） | 4/4 5· 6 i 2 | 6 5 3 – 3· 5 | 6 1 6 5 3 5 1 |

（锣鼓）

Ⅱ 廿6 i 3· 5 2 7 6 6 | 2/4 6 i | 3 5· 6 | i 2 6 5 | 3 – | 3· 5 6 i | 6 5 3 |

Ⅰ 1 2 3 – – | 5· i 6 5 | 3 5 2 3 1 – | 7 6 2 7 6 2 |

Ⅱ 5 1 2 | 3 – | 5· i | 6 5 | 3 5 3532 | 1 – | 7 6 2 | 7 6 2 |

Ⅰ 7 6 5 6 i – | 1 1 2 3 5 | 3 5 1 2 3 – | ……

Ⅱ 7 6 2 7 | 6· i | 3 i | 3 i 7 | 6· i 5635 | 6 – | ……

十分明显，《坐门楼》一曲就是使用上述变衍手法，从陕北绥德一带流传的曲牌《小开门》中演化而成的（《小开门》曲谱引自巩志伟采集整理的《民间器乐曲二百首》，中国青年出版社，1955 年）。以上例两曲对比，《坐门楼》的主体曲调变衍不算多：加头——在乐曲开头处加了一个散板引子；加尾——加上一个散板作为结束句，扩充的慢板乐段实际上是主题音调的加花变衍而成。由于《坐门楼》较之母体曲调《小开门》更加强调调式的主音“6”的使用，乐曲的旋律色彩也就起了明显的变化。突出调式主音也是雷州音乐传统曲目的旋律特色之一，这种特色在《坐门楼》《将军令》《游锣》等乐曲中尤为突出。

全国各地民间流传的牌子曲《小开门》不下十首，与陕北绥德的《小开门》音调较相近的还有湖北、河北的《小开门》（均见《民间器乐曲二百首》），然而都缺少《坐门楼》那种对于陕北《小开门》曲调的明显的承袭痕迹。陕北与粤西相距万里，古时交通十分阻塞，其民间音乐很可能是由军队中骑兵部队辗转传

入雷州半岛的。查省、府、县志书，得知历史上较大规模的骑兵南下只有在元代初，据此，我们又可以把中原古乐传入雷州半岛乃至整个粤西区域的时间推定于元至正元年（1341）以前。对于雷州音乐传统乐曲来源的这一新考证，也许会有助于消除那种排斥粤西民间音乐的虚无主义观念，和认为粤西民间音乐是“纯粹本地产品”的狭隘地方观念。由此也可以进一步了解雷州人民群众沿袭传统音调的音乐审美习惯。作为音乐工作者，我们必须充分尊重人民群众的旨乐审美习惯，才不至于使自己的作品脱离乐种特点，脱离人民群众。但是我们也必须看到，群众的艺术审美观是随着历史的发展而不断改变的。雷州音乐也面临着传统戏曲音乐所碰到的时代难题：年青一代雷州人对于传统音调的兴趣日趋淡薄，如何处理好继承和创新的关系，是关系到雷州音乐能否继续扎根于广大群众之中，永葆乐种青春的大问题。

4. 雷州音乐曲调构成的基本要素

（1）调式：雷州音乐的传统曲调用羽、商、宫三种调式，曲调多突出主音，调性稳定，有的乐曲也使用交替调式和临时转调的手法来丰富乐曲的旋律色彩。如：

Ⅰ. 羽调式的曲调中插进了商调式的乐句：

谱例 2　《坐门楼》

0 6 5 i 6i65 | 4· 3 2356 321 | 2· 3 2321 6161 | 5 5 5551 2 |

Ⅱ. 商调式的《将军令》中插进宫调式乐段：

谱例 3

3̇ 2̇ 3̇ | i 2̇ i | 3̇32̇3̇ 3̇2̇ i2̇3̇2̇i | i 2̇ i 2̇ | i 2̇ i 2̇ | i· i6i | 3̇ 2̇ i 2̇ | i – |

在传统乐曲中，一般只使用单一的对比性交替调式，主调突出；转调和多种交替调式则较多见于现代乐曲之中，如合奏曲《寸金桥》就以商、徵、羽等调式的多次交替使用贯穿全曲，最后结束在徵调式上（《寸金桥》全曲刊于湛江地区文化馆编印的《庆祝中华人民共和国成立三十周年音乐作品选》中）。

（2）旋律特点：雷州音乐的旋律进行主要采用级进和小跳，大跳的使用多见

于引子和结束乐句（见谱例 1《坐门楼》引子），旋律进行中偶尔见到的大跳，实际上是将级进改为八度移低或移高，曲调很少加花，且节奏平稳，因此乐曲情绪的变化不大强烈。虽然许多传统乐曲都使用了锣鼓，仍难突破庄重稳健的古乐风格，这是因为锣鼓对于旋律的依附关系造成的。

谱例 4

Ⅰ.《将军令》 5 3 5 6 2̇ | 1̇. 7 | 6. 1̇ 5 4 | 3. 2 | 3. 2 3 1 | 5. 6 4 4 |

Ⅱ.《坐门楼》 6 6 5 6 | 3 5 6 | 6 6 5 6 | 3 5 6 |

3. 5 6 6 | 1̇. 5 6 6 | 3. 5 6 6 | 1̇. 5 6 6 |

雷州音乐以疏简的音型行进法（见上例）来突出曲调的古朴风味，因此，加花多限于慢板使用（见谱例 5 之《将军令》），装饰音也只在散板中偶尔使用，多由唢呐以同一音符作为前倚音来吹奏（见谱例 1）。

现代乐曲的风格与传统乐曲风格的对比是十分明显的。由于用雷州音乐来表现现代社会的新生活，这类乐曲较多地运用歌曲创作的主题发展手法，较少沿用主调中心音扩展的传统手法，以便使曲调更富于表现力，有的作品还运用了管弦乐合奏曲的旋法和各种手法，大量的雷歌音调运用到雷州音乐之中，使乐种风格起了很大的变化，这种乐种风格的变革，正在实践中接受广大人民群众的检验。

（3）节奏特点：雷州音乐的单牌体乐曲节奏平稳，变化对比不大；复牌体和套曲的节奏则多是从慢到快或由散板－快板－慢－快的布局，散板多用在引子和收尾处，如《将军令》《坐门楼》，有时不用，如《游锣》。其它各种小曲的节奏处理也常有催快的习惯，也有加快至结束句突然放慢结束的，等等。

雷州音乐的慢板与快板的时值对比不是绝对的。有时在感觉上慢板并不慢、快板并不快，因为民间乐曲有“慢繁快简”的使用规律，举下例Ⅰ、Ⅱ加以对比，即可看到：由于两段曲调每音之间的速度距离几乎是一致的，在听觉上就没有“快”、“慢”之分了。

谱例5

慢板 ♩= 60

Ⅰ.《坐门楼》 2321 6161 | 5 5 55512 0 5 | 6665 2222 6661 2222 | ⁒

快板 ♩= 120

Ⅱ.《坐门楼》 5· 3 5 1 | 6 5 3 2 | 1 6· 5 | 3 6 5 3 | 2 1· 2 | 3 6 5 3 | 5 0 |

(4) 音律和音阶的特殊使用：雷州音乐传统音律的特殊使用，主要是“7”“4”两音。在目前的乐谱上较难一一标明这种特殊性，因为其使用规律不大严格，一般的使用规律是：

Ⅰ.“7”音在旋律下行时稍低于十二平均律，近似“广东音乐”的“七平均律”“7”音。

Ⅱ.“4”音在旋律上行时稍高于十二平均律。

在商调式（或徵调式）的乐曲中，“4”的音高基本不变，“7”音则接近于“♭7”音。

“7”“4”音的特殊使用，也构成了雷州音乐七声音阶的特殊性。现代曲目中有一部分乐曲仍按上述特殊规律来使用这个音，也有一部分乐曲是完全按照十二平均律的法则来写成的。

5. 乐器的组合和演奏

雷州音乐是由以吹管为主的中、小型乐队演奏的，打击乐在合奏中只起衬托或点缀作用，拉弦、弹拨乐器多系近代才加入使用，西洋乐器的使用则是70年代的尝试了。

雷州音乐乐队大致可以分为如下几种：

(1) 牌子曲乐队：主要在民俗性节日游行中使用，据吴茂信同志考察，演奏形式相当活泼：“指挥者一手击着手板，一手拿着长鞭敲打着大鼓，吹奏唢呐，配以锣鼓。”

(2)“十番”乐队：以演奏“十番锣鼓”一类大型套曲而得名，使用乐器有“大小唢呐四支、大小鼓、大小锣、大小钹”。[①]

① 转引自吴茂信：《雷州民间音乐简介》，《民族民间音乐研究》，1981年第3期。

（3）现代乐队，主要指建国后在舞台上演奏的专业乐队，又可以分为合奏乐队和伴奏乐队。Ⅰ.合奏乐队：使用改良唢呐、笙、笛子、喉管、三弦（或月琴、柳琴、琵琶）、中弦、扬琴、高胡（或板胡）、二胡2—6把、中胡1—4把、革胡（或大提琴）、低音提琴、大小堂鼓、大锣、厚边小锣、手锣、大、中、小钹、板鼓、木鱼、碰铃等（雷州音乐使用的打击乐器沿用潮州锣鼓套，但种类和演奏技巧都不及潮州击乐丰富，本文不作介述）；Ⅱ.伴奏乐队，使用民族弹拨乐组、弦乐组以及洞箫、笙、笛子等乐器，常用来演奏小曲或作为戏曲和器乐独奏的伴奏，戏曲伴奏乐队加打击乐组。此类现代乐队目前编制各异，很不稳定。

简略谈一下雷州音乐的合奏（声部结合）问题：传统的雷州音乐曲调得不到和声、复调的协助，因此，旋律成为乐曲构成的主要条件，在合奏中（实际上是支声齐奏），辅以音色、音量的变化、演奏技巧的发挥以及锣鼓乐作为节奏基础的使用。自七十年代起，专业现代乐队中才逐渐使用现代和声编配雷州音乐曲调。但是，在编配传统曲调时，复调的使用以支声手法较多，织体对比较少（音响资料可见省、地电台录制的《坐门楼》《将军令》等）；现代配器法则的基本手法主要用在创作乐曲中，如《寸金桥》《运用欢歌》等曲（音响资料出处同上）。现代音乐技术在雷州音乐中的展开使用，加速了乐曲以至整个乐种风格特点的变革，是非功过，且待实践检验，人民评说。

（二）略谈粤西白戏音乐

粤西白戏音乐作为一种地方戏曲声腔，在拙作《粤西白戏音乐介绍》和《粤西白戏概说》中已有详述，本文不再重复。它作为一种独特的乡村民间器乐演奏形式，是在70年代初期才发现的，除了曲调的鲜明个性外，它的主要演奏特点还有活泼、幽默的“卡戏”手法，主奏乐器的主导地位以及乐队演奏的独特的“配器织体”的规律性使用。正由于具备这些特点，离开唱词的粤西白戏音乐才能成为别具一格的地方器乐品种。

1. 卡戏

粤西白戏音乐的曲目除了少量牌子曲如《文场小曲》外（谱例见《粤西白戏音乐介绍》），大都是对于各类唱腔的模仿和加花演化。曲目命名也具有即兴性，如演奏的是薛平贵唱腔，曲名就叫《薛平贵》或以其剧情中的某一场景命名，演奏海瑞唱腔，曲名就叫《海瑞》或《翻生包公》。活泼、爽朗、幽默的音调，使粤西白戏音乐在粤西民间音乐品种中具有十分突出的个性，其发展前途是

十分广阔的。

2. 个性突出的主奏乐器

在粤西民间器乐中，粤西白戏音乐的主奏乐器簕古头胡琴是最具地方特点和乐种个性的乐器。簕古头胡琴有特殊的音色（与中音板胡的外形相仿，其音色则介于坠胡和中音板胡之间）。许多民间胡琴师技术高超、演奏风格活泼，繁密的加花、短促的快弓与长弓、长音的对比，以及模仿唱腔声调的各种滑音的运用，使旋律生动有趣，艺术感染力很强。簕古头胡琴的加花演奏曲调是粤西白戏音乐的特性音调和主旋律，由此可见它在乐队中的主导地位。正是胡琴师的即兴“变调”演奏（白戏艺人俗语，不是转调，指改编或创作新曲调）丰富了粤西白戏音乐的旋律，积累了一批曲目，老一辈民间胡琴师真可说是粤西白戏音乐“作曲家”了。

3. 乐队演奏及其独特的“配器织体”

粤西白戏乐队属于民间弦索合奏小组（唢呐只供戏曲配乐使用），打击乐的作用只是强调节奏和衬托舞台动作，乐曲进行中只用鼓（小堂鼓）和广东木鱼击节。“三大件”乐器胡琴、月琴、笛子乐手既是演奏者，又是合奏中各声部的即兴“配器”作者，这种即兴的声部创作又有着一定的“写作规则”，一般的声部分工是：

胡琴——主旋律乐器，“卡戏”演奏时也不奏唱旋律，仍然以“紧拉”来与“慢唱”声部笛子形成对比（曲例亦见《粤西白戏音乐介绍》），但是作为器乐演奏来说，原唱腔中的加花伴奏曲调的演奏效果大部分已变为主旋律了。

笛子——复调和辅助旋律乐器，在“卡戏”演奏中，仿奏唱腔曲调，但演奏效果仍多是“复调”而不是主旋律，演奏原板腔前奏过门时则与胡琴同一声部，复调则多用长音。

月琴——和声、节奏乐器，平稳规整的节奏音型“$\underline{X\ X}\ \ \underline{X\ X}$”贯穿全曲，只有在结束句才加入胡琴声部，使用和弦多按汉调和声的规则进行，其节奏进行有呆板之嫌，这是因为大多数月琴师同时又是大锣乐手，演奏技术受到条件限制所至（持月琴拨子的手上还夹有锣锤）。

试举“卡戏”曲例《追鱼》片段以供剖析：

谱例 6

中板

簕古头胡琴 | 5 35 | 2323 7176 | 5 2363 | 5 2 1261 | 2 3 2361 |

笛子 | 5 35 | 2 2 7176 | 5653 2 3 | 5 - | 2 3 6 3 |

月琴 | 1 1 / 5 5 / 1 1 | 2 2 2 2 / 6 6 6 6 / 1 1 1 1 | 5 5 5 5 / 1 1 1 1 | 5 2 1 1 / 5 5 / 1 1 | 2 2 2 2 / 6 6 6 6 / 1 1 1 1 |

（原唱腔进入处）

| 5653 2361 | 5653 2363 | 5 3 2 5 3 | ……（定弦 2-6）

| 5· 6 | 1 1 2 | 2 - | ……（筒音 2）

| 5 5 5 5 / 1 1 1 1 | 1 1 2 2 / 5 5 6 6 / 1 1 1 1 | 2 2 2 2 / 6 6 6 6 / 1 1 1 1 | ……（定弦 1-5-1）

——（木鱼和小堂鼓谱从略）

粤西白戏音乐合奏织体的声部写作，是基于民间支声性曲调变奏的写法，它不同于一般三重奏的写法。从上例可以看到，各乐器声部均以主奏乐器为中心，展开有规律的即兴变奏，它们之间互相矛盾，制约与补充，因而形成了生动丰富和别具一格的合奏音乐。和许多民间合奏一样，粤西白戏音乐的合奏也特别强调“强让交错”，有意无意地避开了曲调的同声并进，使节奏参差变化，“各乐器声部作‘你繁我简，你简我繁’的曲调对比结合”①。

① 参见王树著：《论民间合奏》，载《音乐论丛第一辑 · 生活思想技巧》，北京：音乐出版社，1962 年。

（三）黎戏音乐拾遗

关于黎戏音乐，吴茂信同志在《雷州音乐简介》① 一文中有述，笔者对此探知甚浅，只能略作几点补充。

1. 黎戏音乐除了受粤西白戏音乐影响之外，还受到海南地方戏曲音乐的影响，其帮腔音调也与之相近（一说近似潮剧帮腔），乐队演奏形式仿粤西白戏音乐乐队而成，除调式不同外（黎戏音乐用商调式、粤西白戏音乐是徵调式），其演奏的各个方面均与白戏相近。

2. 黎戏音乐的演奏曲目除来自“卡戏”式的“变调”外，也移植部分雷州吹打乐曲目，以适应雷州方言区域群众的需求。

3. 黎戏音乐的主奏乐器“三手”，实即粤剧用的硬弓乐器二弦。

4. 粤西现存黎戏音乐曲目不多，古曲多已湮灭，目前唯一还演唱黎戏的遂溪县木偶剧团（主要演唱粤剧），也只是在雷州方言区域演出时应群众要求才加唱几段黎戏，黎戏艺人屈指可数，年事已高，艺术传授乏人，不少粤西工作者发出过抢救这一艺术品种的呼吁，未悉地区有关部门知否。

（四）茂南吹打乐及其它

茂南吹打乐的范畴包括茂名、高州、化州、电白、吴川等五个县市交界区域内流传的乡间吹打乐，它与雷州音乐同源，都是中原古乐的变种，其至今未有定称，笔者自宗江同志采集的“茂南山歌”（即上述五县市交界区域内的羽调式山歌）题名中得到启发，移而用之，未知妥否。

茂南吹打乐不同于雷州音乐，它是一种唢呐（也有加用喉管的）与锣鼓的“协奏”曲牌，多用于乡俗节日和喜庆场面，具有广场音乐的粗犷的特点；在宗教仪式的曲调深沉肃穆，常使人产生阴森森的感觉，乡间常用的小曲牌则活泼轻快，多是民间艺人的即兴之作积累而成，如茂名市公馆公社下垌大队四季岭村老艺人林泽源演奏的《盲婆骂鸡》《乞儿讨米》等曲，前者勾画了一幅活泼、风趣的生活小景，听来妙趣横生，令人拍案叫绝；后者所表现的则是一种悲哀的、无可奈何的情绪，反映了旧社会乡间乞儿的悲惨生活。

《乞儿讨米》是从潮乐弦诗《负米》（活五、三板、30 板）演化而成，茂南吹打乐与潮乐的关系也是密切的。

---

① 吴茂信:《雷州音乐简介》,《民族民间音乐研究》，1981 年第 3 期。

茂南吹打乐曲调多为羽调式、宫调式和商调式三种，有一种角调式的乐曲流行于吴川、电白一带，吹奏的多是宗教音乐，笔者于70年代初期曾有采录，慑于时势，材料未及整理分析就散失了，1979年复寻访之，老乐师早已仙逝，此类乐曲遂不可复得。

茂南吹打乐用广东七孔大唢呐（另有一底孔）演奏旋律，锣鼓辅之（锣鼓单独演奏时另有几套锣鼓谱），常见有唢呐与锣鼓合奏，唢呐与小钹合奏，唢呐与锣鼓协奏三种演奏形式。所谓“协奏”，即由唢呐吹奏引子（散板）——锣鼓接尾音入——唢呐休止，锣鼓演奏——唢呐自锣鼓节奏强音处加入合奏——锣鼓休止，唢呐演奏，小钹（或加广东木鱼）协和击节——锣鼓加入主合奏结束，还可如此反复多遍，短则一时，长则通宵达旦不止。这种演奏形式多用在规模较大的宗教仪式和元宵节之类盛大节日中。

粤西各地民间器乐还有化州的“八音”（当地尚有少数老艺人能演奏《十八学士》一类古曲）、电白阳江一带的民间器乐舞曲调、西北山区客籍居民区域流传的民间器乐品种，等等，笔者耳闻日久，因客观条限制，一直未能进行实地调查，只好留待查考了。

（原载《星海音乐学院学报》1987年第4期、1988年第1期）

我国小提琴音乐园地的拓荒者——马思聪

俞玉滋

从清末到新中国建立这段历史时期中，西方音乐传入我国日益增多。在我国专业音乐创作中，这些外来形式也逐渐受到重视，但由于历史条件的限制，器乐创作发展迟缓，远远不及声乐创作昌盛。小提琴和钢琴这两乐器比较，钢琴乐曲的创作居领先地位，而小提琴乐曲的创作直到20世纪30年代初，仍然是一片荒芜的沙滩。杰出音乐家马思聪（1912—1987）的创作和表演活动，一开始就把自己的兴趣偏重在小提琴音乐艺术，为我国的新型器乐创作领域开拓了丰富多彩的一代小提琴民族乐风。他的作品好像是沙滩上的一块绿洲，而他的演奏又好似绿洲里绽开的一朵奇葩。本文的论述仅限于他早期的小提琴小品和组曲，同时兼及他的演奏活动。

马思聪在开始音乐创作之前，比他的同辈人具有优越的学习经历。童年时就会弹风琴、月琴，还会吹口琴和背唱粤曲。1923年11岁时离开家乡广东海丰县，随兄马思齐去到法国，住有七八年之久[①]。那时法国正处在和平与繁荣时期，巴黎是世界艺术中心。许多世界著名的音乐家云集于此。马思聪就在这样良好的音乐环境里，从一个“音乐热烈的爱好者转为音乐专门学习者”[②]。他曾经先后就读于朗西音乐院（1926）和巴黎国立音乐院（1928），但对他有重要影响的却是两位私人教师：一位是当时巴黎国立歌剧院的小提琴独奏家奥别多菲尔（P. Obordoerffer），另一位是作曲家毕能蓬（Binenbaum）。马思聪曾说：“奥别多菲尔先生是我的第五位教师，……使我在技巧方面和表情方面都突破向上。”“我所得的直接或间接多由他所赐。”[③] 他还说：“毕能蓬先生不只是我的和声学作曲法的

---

① 马思聪:《童年追想曲》，载《良友》画报，1935年，第112期。

② 马思聪:《创作的经验》，载《新音乐》，1942年第五卷第1期，第110页。

③ 同①。

教师，他同时是我整个艺术修养的指导者。”① 马思聪在学习上的钻研是非常刻苦的，对欧洲各个历史时期不同风格的作品，都作过认真的研究和分析。在毕能蓬的影响下，马思聪爱上了绘画。他在巴黎时，卢浮宫是他在假日里时常漫步欣赏名画的地方。在文学上，马思聪对浪漫派诗人拜伦、象征派诗人魏尔伦（P·Verlaine）的佳作，都有极大的兴趣。因此，他在法国这段学习生活，不但在小提琴演奏和作曲技术方面打下了扎实的基础，而且开扩了文艺视野，培养了敏锐的观察能力，掌握了相当丰富的创作能力，这就为他日后的发展打下了基础，孕育了潜力。

马思聪的创作欲望很强。在跟作曲家毕能蓬学习以前，他就暗自尝试写过夜曲、《海鸥》序曲、托卡塔等钢琴曲，但乐谱未保存下来。他正式开始音乐创作，是在 1929 年回国以后。他一生的创作，大致可分为三个阶段。1.20 世纪 20 年代末到 40 年代为早期，即建国前；2.20 世纪 50 年代到 1966 年为中期，即建国初期到“文革”前；3.20 世纪 70 年代和 80 年代为晚期，即定居美国时期。

马思聪早期为小提琴创作的作品计有：《摇篮曲》（1935）、《第一回旋曲》（1937，原名《绥远回旋曲》）、《内蒙组曲》（1937，原名《绥远组曲》）、《西藏音诗》组曲（1941）、《牧歌》（1944）、《秋收舞曲》（1944）和《F 大调协奏曲》（1944）。其中，《内蒙组曲》包括《史诗》《思乡曲》和《塞外舞曲》三首，后两首常被单独演奏，尤其是《思乡曲》享有盛誉，历久不衰。《西藏音诗》包括《述异》《喇嘛寺院》和《剑舞》三首，以《喇嘛寺院》最富特色，受到听众赞赏，也为作曲家本人所钟爱。

除上述作品外，还有《蒙古组曲》，包括《抒情曲》《跳神》《恋歌》《回旋曲》四首，见于《马思聪创作总表（1931—1948）》，登载在“马思聪新作演奏会”的节目资料中。这次演奏会是由中华音乐院香港分院在 1948 年 5 月初举办的，是马思聪第一次个人音乐作品演奏会，在音乐会上他亲自演奏了《恋歌》和《跳神》两首。另外，《创作总表》中还包括了马思聪的其它几首小提琴作品：《第二小提琴协奏曲》《小提琴独奏奏鸣曲》和《地之歌》②。但这里所说的《蒙古组曲》《第二小提琴协奏曲》《小提琴独奏奏鸣曲》和《地之歌》四部作品，

---

① 马思聪：《创作的经验》，载《新音乐》，1942 年第 5 卷第 1 期，第 110 页。

② 《创作总表》中的这四首作品，又见于香港《华侨日报》，1949－01－21。附刊《音乐》上刊载的文章：《马思聪先生小传》所附目录。

却不见于马思聪本人在1959年所提供的《创作年表》[①]，也不见于建国后出版的乐谱集中。其中原因，尚待查证。

马思聪谱写小提琴小品和组曲[②]的时期，中华民族正遭受日帝侵略，处在生死存亡的历史关头，全国人民的民族意识和爱国热情空前高涨。抗战以后，马思聪和全国人民一样，过着极其动荡不安、颠沛流离的生活。他是在异常艰难的环境下坚持创作的。虽然爱国的热情推动他写了二十首抗战歌曲，但是这个时期最成功的却是《内蒙组曲》等器乐作品。他的这些早期作品，虽然只是他一生丰硕成果中的一小部分，然而已经显露出他的创作特色。《内蒙组曲》《西藏音诗》和《牧歌》不但是他本人创作中的精粹，也为我国音乐宝库积累了珍品。它们至今仍是我国小提琴教学和演出的曲目。

马思聪早期小提琴作品的特点，首先是它们的浓郁的民族特色。

小提琴艺术是一种外来的形式。马思聪在借鉴欧洲作曲技巧的同时，一开始就有意识地努力探索创作的民族风格，这是十分必要而有意义的，也是十分艰难的。这些作品都和祖国的传统音乐有着密切的联系。

马思聪作品的主题，无论是直接引用民歌，还是以民歌为素材进行的创作，都是经过了内涵的深化，表达新的情感体验。它们已不再局限于原有的境界，而是进入一种全新的境界中去了。最早的《摇篮曲》的主题是作者幼年时从母亲那里听到的一首广东民歌；《第一回旋曲》的主题用的是短小的内蒙民歌《情别》的全曲；《思乡曲》的主题取材流行内蒙古和山西一带的民歌《城墙上跑马》；《牧歌》则是吸取了内蒙古民歌《要女婿》的片段[③]，等等。从这时起，他"开始进入利用民歌来创作的新途"。由于"回来中国久了，与民族接触由了解而融合"[④]。他选择民歌时是极其严肃认真的，他说："我总是选那些有着突出的特性的民歌作我写作的动机……这些民歌或动机，在我决定采用它们之时，已变成我的一部份。"[⑤] 他不是把民歌作为一种外在的装饰，而是为了创造"一种更新鲜更具有特性的国乐"[⑥]。他的选择以内蒙古民歌用得最多，这种个人爱好的倾向，

---

① 见《中国近现代音乐史参考资料》第二辑。

② 见《马思聪小提琴曲集》，上海：上海文艺出版社，1963年。

③ 《情别》《城墙上跑马》和《要女婿》等民歌，均见于李凌编：《绥远民歌集》，广西：立体出版社，1943年。

④ 马思聪：《创作的经验》，载《新音乐》，1942年，第5卷第1期，第110页。

⑤ 同上。

⑥ 马思聪：《中国新音乐的路向》，《音乐艺术》，1945年第5期。

可能是由于他体验到这种类型的民歌具有西北人的质朴、高亢和悲凉的特征，更适合表达他自己对于现实生活感受的思想情绪。

作者处理民歌主题的手法是十分丰富的，比较多的是运用变奏的原则，主要是用不断变化的法则来发展曲调。马思聪的变奏手法虽然主要是借鉴欧洲的作曲技巧，但与我国传统民间的器乐曲常用的变奏原则也有相似之处。《内蒙组曲》的三个乐章，用的就全是变奏原则，不断深化原民歌的内涵。如《思乡曲》中的民歌主题曲调，经过精心处理，变奏发展，使深沉悲哀的动人曲调更加细腻，充分表现了悠长的怀念的思绪。它可以说是雅俗共赏的，和抗战期间流传的《思乡曲》《故乡》《嘉陵江上》等思乡题材的歌曲类似，从不同角度抒发着爱国的情怀，具有强烈的感人力量。

在和声的运用上，马思聪用欧洲传统的大小调和声与调式和声时，都力求与民族风格的曲调相协调，并注意色彩的丰富。他的第一首小提琴作品《摇篮曲》，在曲调的发展与和声的配置上就很大胆，借鉴了法国印象派的和声。他在试图为民歌风的曲调，寻求新鲜的色彩。《喇嘛寺院》的音乐主题，是一首具有极大特性的西藏民歌；作曲家为了配合这种特性的需要，思索许久，最后才采用了一些减七和弦和其它一些不协和和弦①，构成了特异的色彩，完美地表达了乐曲的阴森、悲哀的情绪。在四十年代初，和声语言如此大胆创新，在当时的同代人中还是少见的。

其次，抒情、清雅的风格是马思聪作品的另一个特点。音乐是一种表现人的内心情感的艺术，而小提琴音乐则更擅长于此。他的作品的旋律大多是非常抒情而柔美的，歌唱性很强，似乎是器乐化了的人声。就连《塞外舞曲》和《剑舞》这种热烈、快速的舞曲中，也常采用了典雅、深情的旋律，形成抒情的歌唱性段落，与欢快的舞蹈性段落相对比。两部组曲虽然具有风俗性的品质，但它们并不是单纯在描述两个地区的风土人情，而且充分表达作者对现实生活的不同感受，都是以情取胜的。

马思聪的作品具有严密的构思与布局，为了表现内容的需要，旋律的高与低，节奏的快与慢，音量的强与弱，音色的明与暗，和声的功能与色彩，充满了变化与统一的美学原则。他在追求“和谐”的美中，又谨慎地发出“不谐和”，获得了一种特殊的效果。组曲《西藏音诗》在这方面显得更为成熟，有着高度的技巧性和表现性。

---

① 马思聪：《创作的经验》，载《新音乐》，1942 年，第 5 卷第 1 期，第 110 页。

他的抒情而又文雅的音乐，往往渗透着中国传统音乐所具有的那种含蓄与和谐的精神气质，给人一种内在的力量和美的享受。他晚年居住在美国时，曾说过："追求我们这伟大民族最美的声音这个高目标，一定努力以赴。"其实，他一生中自始至终就在不断地追求这个目标。他的这种愿望在早期作品中就已实现。

第三，独特的个性是马思聪作品的又一个显著特点。1942 年，他曾经就音乐的"世界性、国民性、个性"的关系论述说："有个性不一定有国民性和世界性，但最高超的个性可能三者都有。有国民性的不一定有个性有世界性，但最高超的可能三者都具有。有世界性不一定有国民性，但可能有国民性又有世界性的必有个性。"① 笔者理解，他所指的国民性即是民族性。他认为，作品要具有高超的世界性、国民性和个性的特点，而其中个性则特别重要，也就是作曲家个人特有的气质在作品中的体现。他自己总是把每一个作品看成个性发展的每一步阶梯。因此，这些论述实际上是他自己的创作经验与体会。

上述马思聪作品的前两个特色，正是他的个性的表现。同时，个性也表现在他的不断创新的精神。他的思想观念是开放的，不像当时有些作曲家对民族风格的理解那样狭隘，从而给音乐语言带来局限。他是有意识地在传统音乐的基础上，发展有个性的现代音乐语言，使人听了既亲切又新鲜。在和声上主要用的是欧洲传统功能和声，但有所突破，敢于创造富有特性的和声效果，对和声的"民族化"作了多方面的探索与创新。

他的作品风格，总体上素以抒情清雅著称。可是，为了表现内容的需要，他也向不同的方面探索新的风格。如《西藏音诗》中的《述异》，就倾向于粗野、雄浑的风格。而且他认为，"粗野是他的世界"②，也就是他内心所向往和追求的。

由于他又是一个卓越的小提琴演奏家，熟悉乐器的特色。因此，他能充分发挥乐器的性能和演奏技巧。如两首组曲开始的华彩乐段中的双弦与和弦的演奏；《塞外舞曲》中的泛音，《思乡曲》中的双音部分；《剑舞》中的快速短弓和泛音等演奏技巧，使乐曲更加光彩夺目。

马思聪的小提琴作品，填补了当时我国小提琴音乐创作的空白，为我国器乐作品的进一步发展提供了有益的经验。正如当时报界所评论的，他的作品"给了

---

① 转引自徐迟：《马思聪》，载《人民日报》，1988－05－22。

② 徐迟：《介绍马思聪的乐曲"西藏音诗"释》，载《重庆新华日报》，1945－02－13。

中国的音乐一个新的生命”①。

马思聪创作的小提琴作品都是由他本人首演的。他在1929年回国后，以小提琴家的身份开始登上中国的乐坛。30年代初就赢得了“著名青年小提琴家”的称号②。30年代中期开始，他以自己的《摇篮曲》和《第一小提琴钢琴奏鸣曲》纳入演奏会的曲目，这在当时是一个创举。抗战期间，他与夫人、钢琴家王慕理一起四处奔波，曾在重庆、昆明、长沙、韶关等地开了不少演奏会，每次必有他本人的作品。他的演奏生活给予他的创作以直接影响，他的创作又丰富了他的表演艺术。

下面摘引当时的报导，来说明他的作品和演奏在国内外听众中所引起的强烈反响：

> 中国作曲家的作品，演奏得很少，经常只听到马思聪的《塞外舞曲》《思乡曲》（笔者注：此处指马思聪的同名管弦乐曲）和郑志声的《朝拜》，中国人是很渴望自己民族风格的创作，可惜太少了。
>
> 至于个人演奏会，近来亦常有举行，特别是小提琴家马思聪在这方面的工作做得最多，他每年有六七个月的时间在做旅行演奏工作。他近来写了不少小提琴曲，也常常献出这些宝贵的艺术给民众欣赏。人民对于这些民族风格的东西具有特别爱好，听众常常忘却了严寒，雪夜里欣赏他的演出，心身跟着弦音奔驰，直至最后的一个音完了，人们才松下一口气。
>
> 他常到前线去慰劳将士，开露天演奏会招待士兵们听。也许他会遭遇到许多困难，但他却仍不懈地工作着。③
>
> 近年来马思聪在各地演出的结果，引起了民众特别的热爱，民众不仅骄傲于中华民族有了自己的优秀创作家，而且确实被这亲切的浓厚的民族风格的作品深深感动了。④

马思聪是一个很有个性、很有热情、很有才华的作曲家、演奏家。他热爱祖国，对发展祖国的音乐文化有着强烈的愿望和崇高的理想。他说过：“把中国音

---

① 葆荃：《介绍马思聪先生的“绥远组曲”》，载《重庆新华日报》，1945－02－14。

② 见《良友画报》1932年第71期刊载的马思聪的照片。

③ 据美国驻华使馆主编：《战时中国艺术的中国抗战音乐活动》，译文见《音乐导报》，1943年第3期。

④ 沈白：《关于“中交团”星期音乐演奏会》，载《重庆新华日报》，1943－04－22。

乐纳入世界的潮流里，我们这个时代的音乐，只能算是音乐的萌芽时期。"[1] 因此，他为创造"一种更新鲜更具有特性的国乐"而奋斗终身。同时，他又是一个具有社会批判精神和追求独立品格的人。表现在政治上是"追慕真理，要自由、要幸福"。[2] 在学术上是不断献身，永无止境。他在20世纪40年代曾接受过新音乐进步思潮的影响，得到新音乐朋友的帮助，可是，为了音乐事业，他勇于尖锐地提出批评。"新音乐的新陈代谢的工作是不够的，似乎不知不觉地，新音乐从权威变成了八股。"[3] 他自己的一生就是不断要求进步，不断追求艺术的变革和风格的创新。

他作为我国第一代杰出的专业小提琴家，他的演奏和教学，特别是他的音乐创作，对推动我国音乐事业的发展，是起了巨大的积极作用的，在国际上也是享有声誉的。

40多年前，马思聪曾说过："我们在开荒，是艰苦的，只要忠于土地的人，他的成果也将更大。"[4] 如今，荒地上已结出丰硕的果实，让我们后学者踏着拓荒者的足迹，继续耕耘和创造。

（原载《星海音乐学院学报》1989年第1期）

---

① 马思聪：《中国新音乐的路向》，《音乐艺术》，1945年第5期。
② 转引自李凌：《据我了解的马思聪》，《中央音乐学院学报》，1987第3期。
③ 马思聪：《新音乐的新阶段》，载《新音乐》（沪版），1947年第2期。
④ 台湾中华日报记者：《访马思聪》，载《新音乐》（沪版），1946年第1期。

马思聪小提琴独奏作品的曲式结构

常敬仪

在马思聪不同体裁的创作中，小提琴独奏作品占有突出而重要的地位。从1935—1963年，他创作并出版了《摇篮曲》《牧歌》《第一回旋曲》《第二回旋曲》《跳元宵》《慢诉》《春天舞曲》《山歌》以及各含三个乐章的《内蒙组曲》和《西藏音诗》等作品。这些作品无论是在音乐内容还是在音乐素材的选用，曲式结构的运用以及其他创作技巧方面，都有着鲜明的艺术特色。他开创了我国小提琴音乐创作的时代，是我国第一位创作如此众多小提琴作品的作曲家。这些作品是我国小提琴音乐创作的里程碑，是我国音乐艺术宝库中的珍贵文献。

一、马思聪的小提琴独奏曲是基于西洋曲式写成的

学习西洋作曲法的作曲家几乎莫不如此，但可贵的是马思聪运用这些固有的曲式表现我国民族生活的内容时，绝不削足适履，生搬硬套。他遵循内容决定形式这一创作美学原则去选用固有的曲式，同时又根据主题旋律的风格和特性，灵活地处理和变通，使这些各具不同内容的小提琴作品达到了内容与形式的完美统一，真正做到“洋为中用，古为今用”。

1. 马思聪在1937年完成了《第一回旋曲》和《内蒙组曲》的创作后曾说：“从上面两曲的创作中，我获得了处理民歌的经验，解释起声，民歌与我互相影响，成就了音乐创作。”① 他的小提琴独奏曲基本上都是用民歌作素材创作的。

---

① 苏夏：《马思聪的音乐创作》。

《牧歌》和《喇嘛寺院》两者都是再现复三部曲式的作品。但两首作品从主题到其它部分的内部结构却截然不同。《牧歌》的中部与第一部分是并置的对比关系，而《喇嘛寺院》的中部与第一部分是派生的对比关系。它的单一主题在全曲贯穿展开。

2. 不典型的复二部曲式。《内蒙组曲》的第一乐章《史诗》和《西藏音诗》中第一乐章《述异》都用复二部曲式写成，并都具有叙事的音乐内容，两曲都有一段相当长的引子。其独到处理是通过主题在引子部分的呈示与展开，发挥了小提琴难度较大的演奏技巧。深刻地揭示了主题的内涵，使引子不但有协奏曲中华彩段的作用，而且与后面的复二部曲式构成了结构上的呼应关系。

3. 再现四部曲式。马思聪用不同结构形式“解释起声”时，不仅不拘于固有的曲式，还根据作品的内容和风格运用新曲式。传统西洋曲式学中是未纳入四部曲式的，而马思聪根据我国艺术创作中起承转合的四部性美学原则，写出了两首再现四部曲式的小提琴曲。其一是1935年创作的《摇篮曲》。该曲的第一部分和再现部分是母亲的摇篮歌，而在两个中部则相继表现宝宝朦胧进入梦乡的情景。其二是1952在运用山西民歌《走西口》作素材创作的《慢诉》。据传《走西口》是流传于山西、内蒙和陕西一带的民歌，内容是表现旧社会新婚不久的夫妻为谋生计道别的情形。马思聪题其为《慢诉》，并采用单主题再现四部曲式，可能是源于《走西口》的叙事内容和分节歌的结构特性。他采用原民歌主题在第一部分的陈述和在两个中部的变奏展开。充分体现了马思聪创作思想中以民族、民间为本和勇于创新的精神。

4. 奏鸣曲式。在马思聪众多的小提琴独奏曲中，《西藏音诗》的第三乐章《剑舞》是他用奏鸣曲式创作的唯一作品。奏鸣曲式的结构适于表现含有对比音乐形象及含有戏剧性矛盾冲突的内容。中国传统的舞剑音乐，多为变速的几部性结构和表现单一音乐形象的乐曲。而马思聪却用急速的奏鸣曲式表现剑客的舞蹈形象。该曲的主部主题急促的跳动，犹如搏击中寒光闪闪的宝剑（谱例1－a)。副部主题节奏舒展，是深情的歌唱（谱例1－b)，展开部中主部与副部的主题交替重叠展开，并派生出一个新的主题，这个$\frac{3}{4}$拍的新主题伴以$\frac{6}{8}$拍的节奏型，造成强弱拍的交错，形象地刻画了两剑相交碰击时的紧张气氛。马思聪在这部作品中采取浪漫主义的创作方法，表现出爱与恨的感情交织，歌与舞的形象形神兼备，产生了造型性的艺术效果（谱例1－c)。

谱例 1 – a



谱例 1 – b



谱例 1 – c



5. 回旋曲式。马思聪用回旋曲式创作了《第一回旋曲》《第二回旋曲》《跳元宵》《山歌》和《春天舞曲》五首作品。其中《山歌》和《春天舞曲》最能体现马思聪对回旋曲式富有创造性的运用。在这两首作品中，他将单一主题及其展开贯穿于回旋曲中，造成主部与插部一气呵成的结构素质。

《山歌》是三个插部九部结构的回旋曲，开始与结束均在羽调：

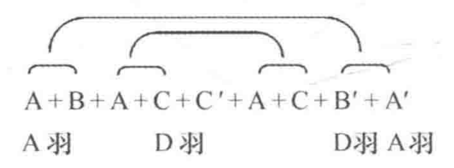


图 1

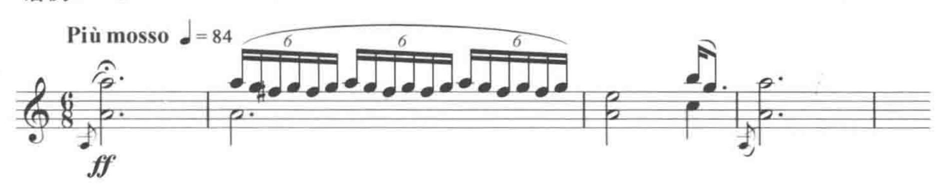
主部为乐段结构，由一个乐句及其反复变化构成，是深沉的咏唱：

谱例 2 – a



第一插部是一气呵成的乐段结构，派生于主部，并与主部构成并列二部曲式 A + B，两者形成一个鲜明的对比（谱例 2 – b）。

谱例 2 – b



主部第一次再现升高一个八度，第二插部是主题深一层的展开，在 D 羽调，它与主部的再现构成再现单二部曲式 A + C（谱例 2 – c）。

谱例 2 – c



紧接着进入第三插部，主题派生于第二插部，是一个不稳定的结构，也是全曲的高潮部分，富有动力的短句通过独奏与伴奏同步在复合节拍的进行中作重复、变化、展开、截短、模进等的处理，犹如作曲家滚滚心潮，在倾诉衷肠。

谱例 2 – d



第三插部以后是两个二部曲式的倒置再现（第一插部回到主调），结尾综合了全部主题。

概括《山歌》曲式结构的特点，可以看出它是以单一主题贯穿全面，从而构成一气呵成的九部结构的回旋曲式。其中虽然只有三个插部，但因结构间的组合而构成了多层次的对比（其中有主部分别与两个插部的对比，两个二部曲式间的对比以及它们与第三插部的对比等），这些矛盾对比按主题展开的程度逐渐增长，从而形成结构功能的上升并达到高潮。接着又采用两个二部曲式的倒置再现获得统一与平衡。从而体现了《山歌》在结构上的美学价值。

《春天舞曲》是以大别山民歌为素材创作的另一首回旋曲。作品以春回大地万物复苏来象征祖国蒸蒸日上和表现人民欢欣鼓舞的热烈情绪。它也是三个插部九部结构的回旋曲：

A + B + A′+ C + D(C′) + A + B′+ C² + A

A羽 E羽 ♯F羽 ♯C羽 E羽 A羽

图2

此曲的主部与第一插部皆为乐段结构，第二插部为再现二部曲式，两个插部均派生于主部。第三插部D虽仅为第二插部的移调（C′），但由于不同调性的功能作用，促使第三插部成为全曲的高潮。除了主部与副部间音乐形象的对比外，在每部结构间还增强了调性对比的功能作用（A羽、E羽、♯F羽、♯C羽为主属关系，而两组间为下属关系）。第三插部高潮过后，主部再现，然后是第一和第二插部的换调反复，这不仅省略了第二插部前主部的再现，还概括地展示了主题——第一插部——第二插部之间主题展开从量变到质变的承递关系。

通过对《山歌》和《春天舞曲》的重点分析，可看到马思聪对回旋曲式独特的处理方式及高超的作曲技巧，更体现了他对表达内容的完美形式的追求和“笔墨当随时代”的进取精神。

二、马思聪小提琴作品中的主题

主题旋律在调性音乐中是首要的表现手段，是完整形象的标致，是基本内容的体现。而主题的产生是多种多样的，甚至是奇妙和不可捉摸的。一个民族的作曲家在自己的创作中必然十分注意选用民间旋律，马思聪正是这样。他在1944年说过："中国音乐正处在二条或数条河流的交流点。……中国的音乐家除了向西洋学习技巧，还要向我们的老百姓学习，他们代表我们的土地、山、平原与河流们。新中国的音乐不会是少数人的事，它是蕴藏在四万万颗心里头的一件事。"① 这说明了他作为一个爱国主义作曲家所具有的历史责任感，他把创作作为一个民族的心声。早在1935年他写的《摇篮曲》，就是采用家乡的民歌作为基本旋律，以至后来的《绥远回旋曲》和《绥远组曲》也都是用绥远民歌作素材。"从这两曲起，我开始进入用民歌来创作的新途。"② 其实在上述分析过的14首作品中无一不是如此。

以民歌作为主题旋律他有三种处理方法：一是保持原民歌的旋律与内容，在其结构的构想中进行延伸与展开，如《思乡曲》。二是采用原民歌的旋律，但赋予新的内容和品质。在《第一回旋曲》中采用了绥远民歌《情别》作主部主题，但改变了这首情歌原有的伤感成分。运用原民歌曲调中的切分节奏与下行大跳等特点，写出一个快速诙谐而俏皮的回旋曲主题。又如《跳元宵》的主部主题，也是采用了安徽民歌《李玉莲调》的曲调，并做了类似的处理等。而《第二回旋曲》中极富幽默情趣的主部主题，是采用了鄘鄠调中的小曲；描绘阴森神秘的《喇嘛寺院》的主题，也是采用了一首有特性的西藏民歌。三是把具有特性的民歌加以改编，使它更符合自己音乐构思的需要。如《春天舞曲》的主题可能取材于大别山金寨流坡地区的山歌（或湖南民歌，见谱例3－a），这首短小的山歌含有呈示、展开、综合的三部性特点。作曲家保留了其旋律骨架和三部性结构的情况下，运用变奏、扩充和延伸的手法，改慢板为快板，改抒情为活跃，把节奏平缓的山歌变为粗犷有力的舞蹈音乐；它的第一插部是主部的延伸，第二插部是素材的开展，形象地歌颂了祖国大地萌发的蓬勃生机……这样将一首朴素的民歌经过细致的艺术加工而形成颇具魅力的艺术形象，更富有时代的精神及气质（见谱

---

① 苏夏：《马思聪的音乐创作》。

② 同上。

例3－b)。另在《史诗》《山歌》《剑舞》《述异》《塞外舞曲》中也是如此，作曲家加工民歌的艺术手法不能不令人信服。

谱例3－a



谱例3－b



三、马思聪小提琴作品中“解释起声”的技巧

他“解释起声”多采用单主题贯穿和旋律变奏的技巧,《思乡曲》《喇嘛寺院》《山歌》《塞外舞曲》皆可为例。在西方作曲技术中，单主题在作品中贯穿发展是采用主题动机的展开或旋律片段的模进、压缩、变形、转调等手法完成的。而变奏手法则有装饰变奏，调式调性变奏，节拍变奏，以至性格变奏等，这已是程式化了。而中国传统音乐或民间音乐的主题贯穿，却是一种求神似而不求形似的展开。即使是变奏，其手法也并无固定的程式。曲调的外伸与延展都带有随意的特点。它更强调整体的和谐与圆满，讲究前后的承接关系，你中有我，我中有你，而并置的对比，比较少些，这些特点在马思聪的作品中均有所体现，这其中多少包含了一些中国民族哲学思维的特点。说明马思聪对这方面是颇有领会的。

四、钢琴伴奏部分的结构功能

钢琴部分在马思聪的小提琴作品中，不仅起伴奏的作用，同时又作为一种参数起结构功能的作用：

其一，主题的贯穿不仅表现在独奏声部，还通过钢琴部分贯穿全曲。如在《摇篮曲》中，一开始钢琴就奏出主题的核心音调，并几乎贯穿全曲，有时逆行，有时变形而已（谱例4－a）。其二是主题音调压缩隐伏于伴奏音型之中，并与独奏构成两个旋律层。如《第一回旋曲》第二插部（谱例4－b）。其三是伴奏音型做为主题的组成部分贯穿在结构中，如在《喇嘛寺院》的伴奏中，右手的固定节奏仿如寺院中的木鱼声，而左手的空洞四度如寺院中的钟声，形成了造型的音画（谱例4－c）。其四是用支声复调的手法辅助、补充独奏声部，使主题形象更为丰满。其五是伴奏与独奏同步，但伴奏只奏旋律的框架。如《第一回旋曲》《述异》等。其六是钢琴与小提琴形成穿插、交替、辅助的关系，使音乐产生交响性的效果。例如在《慢诉》和《山歌》的伴奏中贯穿一个具有表情意义的动机音型，在《跳元宵》中，钢琴演奏扩展的主题，小提琴演奏主题的原型。伴奏与独奏形式对比的二重唱等，使伴奏的表现力提高到一个新的层次。其七是独奏与伴奏在同节拍上同步进行，强弱拍交错，增加动感。如《山歌》和《剑舞》等。

谱例4－a



谱例 4－b



谱例 4－c

Andante moestoso,qussi unca maccia funebre

pp

Marcato 'd bassa

以上这些都体现了作者借鉴运用了西方多声技巧的手法。

五、曲式结构的中西结合

西方音乐在曲式结构方面从巴罗克后期到古典主义时期已逐渐形成了一个完整的体系。到了浪漫主义时期，因为美学思想的影响，因而导致了曲式结构上的变化，但其基本原则并无大的更动。到20世纪印象主义音乐产生，方致使曲式结构以及作曲技法方面的改变。作品中的旋律调式又采用全音阶、五声化。和声方面还产生了三度与其他音程叠置的复音和弦，纯五度框架的平行和弦，以及主题展开的自由变奏和延伸等等。

虽然我国至今尚无一套从民间音乐和传统音乐中归纳整理出来的曲式学，但流传下来的音乐作品仍有比较典型的结构模式。其中有用速度命名的，有用词牌曲牌首句命名的，更有一种用各种速度段落构成的程序组合等，由于中国的哲学思想与审美意识对音乐的影响，因而在传统音乐中存在着多叙事、多抒情、少哲理、多派生、少戏剧性对比的情况。加上我国古代或民间的一些作曲家兼为演奏家，他们的即兴演奏固定下来就成了作品，所以这些作品或多或少带有即兴性或随意性，加以作品多为标题音乐，结构多随叙事的过程或表现情节而异……以上的各种情况都会导致作品的结构因缺乏逻辑而松散，我们不难在《西藏音诗》的《迷异》中找到某部分结构的多释性，更可以欣赏到像在《内蒙组曲》的《史诗》中西藏歌舞所具有的抒情结构美。同时我们可以在《山歌》和《春天舞曲》中或者在《塞外舞曲》和《剑舞》听到德彪西和拉威尔的影响。但我们不得不承认马思聪是将中西的曲式结构融和在一起表现了自己的感受和中国人的情感。

马思聪在巴黎学成回国后即树立创作出“一种更新鲜更具有特性的国乐”的伟大目标，他自觉学习研究民间音乐，在当时诚然是难能可贵的。他摒弃那种硬搬西洋曲式，套入一个不中不洋的旋律的老方法，他主动和不断地以民间音乐为基本点并借鉴西方音乐的形式和技巧，创作出大批优秀的小提琴作品，作出有独创性的历史贡献。

目前，我国的音乐文化已进入一个新的历史时期，但愿现代音乐在我国繁衍之时，我们能吸取马思聪创作思想中的开拓精神和有益经验，创作出更多形神兼备民族特点又有时代风貌的新作品，不负伟大的改革时代重托。

（原载《星海音乐学院学报》1989年第1期）

论马思聪的《F 大调小提琴协奏曲》

关伯基

马思聪是我国最早获得国际声誉的小提琴演奏家，是杰出的作曲家、音乐教育家。他是我国小提琴创作的卓越的拓荒者。1943 年他创作的 F 大调小提琴协奏曲就是一部开创性的作品。即使在今天，像这样以民间音乐素材为基础的小提琴协奏曲还是不可多得的。

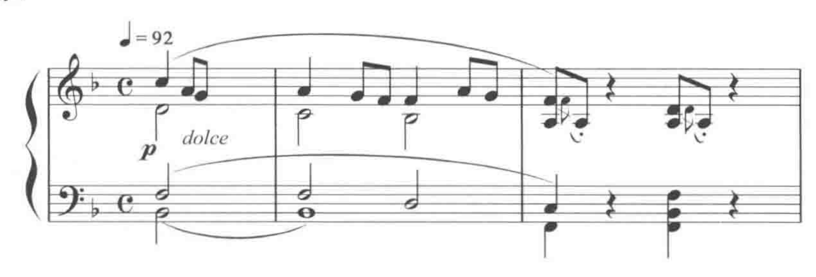
考察一下小提琴协奏曲的历史。它的产生除了 17、18 世纪意大利卡利蒙那（Cremona）地区提琴制作家创造的产品这个物质基础之外，还需要具备一定水平的管弦乐队群的出现，还需有掌握高技巧的小提琴家的产生。如果没有 18 世纪末曼海姆乐队，海登指挥的埃斯特赫兹公爵乐队等带动，就不能产生以莫扎特为代表的协奏曲。如果没有以帕格尼尼等优秀演奏家的出现，就不能促进协奏曲的发展。试想当年马先生所在的旧中国大后方，只有一个初创的中华交响乐团，至于小提琴家，简直是凤毛麟角。那时是声乐的时代，正是从群众歌曲向大合唱提高的阶段。至于器乐，当时还不具备条件，尽管马思聪的成名作《内蒙组曲》已取得了成功，在中国小提琴创作的黑夜中照射出黎明的曙光；但相对来说，当时还是"阳春白雪"。可他并来因此而气馁，除了继续写他的小品《牧歌》《秋收舞曲》外，更进一步创作小提琴协奏曲。因而人们不能不佩服他的高瞻远瞩，他的超前胆识。更可贵的是他的创作原则——坚持走民族化的道路：把我国民间音乐和西洋小提琴协奏曲形式结合起来，这在当时我国音乐史上还是前无古人的！马先生完全是以自己的艺术实践所指引，爱国思想为指导，当然与地下党员的接近，受到进步的文艺观点影响有关。

《F 大调小提琴协奏曲》写于 1943 年左右，当时正是抗战艰苦的相持阶段。大后方一方面是统治者纸醉金迷，专制压榨，一方面是难民颠沛流离，民不聊生。作者随同一大批进步的文化人士，逃离太平洋战争爆发时沦陷的香港，抵达桂林后，参加了著名的"戏剧展览"，结识了一批与人民保持密切联系的剧宣四、五、七、九队的朋友，参加了他们的演出和活动，获得了友谊和鼓劲，就在这种

背景的感受下创作了这首作品的。虽然这首作品的创作动机尚无直接的资料可查，推想在当时这个环境下可能产生种种感受，如慰藉、倾诉、怀念、哀怨、盼望、欢庆……促使作者采用概括面广的大型曲式，当时他正是从事小提琴演奏生涯，驾轻就熟，他便决定用小提琴协奏曲的形式；而离乡别井长年逃难，盼望早日胜利还乡，可能这些因素决定他采用广东音乐为素材。

作者采用古典协奏曲形式。就是说，在第一乐章运用奏鸣曲式的变体，具有双呈示部。这种曲式在莫扎特时期开始使用，直至门德尔松前最为流行，它是巴罗克时代大协奏曲式第一乐章回归曲式 Ritornello 发展到古典主义时期奏鸣曲式，两者过渡的产物。作者采用它也许是受勃拉姆斯小提琴协奏曲的影响，据说作者当年在巴黎留学毕业考试是演奏这个乐曲，它是用双呈示部的。不过不是照搬，而是和中国传统器乐曲体的循环原则相结合，这样在第一乐章里从双呈示部到结尾则主部和副部多次轮番出现。除了用循环原则外，还应用了变奏原则，开始时乐队演奏呈示部第一主题是抒情性的（见谱例1），第二主题却是雀跃活泼的，是♭A 大调（见谱例2）。

谱例1



谱例2



当独奏小提琴进入呈示部时，第二主题只改变头一个音，其余照旧便变成了主部（却在主调上，见谱例3）。反复后，转入属调，把主题音型伸延，变成音阶走句，主部结束在半终止的属和弦上，转入连接部是由乐队奏出（见谱例4）。

谱例 3



谱例 4



这是新的材料，与第一主题是有联系的，都具有抒情的性格，却是为副部作准备的，转回主调后音乐很自然地进入副部了（见谱例 5），它明显地是从连接部发展来的，性格与主部形成对比：是温暖、安慰；结束部是副部的补充。比较特殊的是它不终止，而是用音阶走句形式经转调到发展部。





发展部开始主部是在D大调，是由乐队演奏的。接着独奏小提琴进入一个新主题（见谱例6），大提琴声部作简单模仿。到C大调后生另一个主题（谱例7）。

谱例6



谱例7



铜管声部作简单模仿。上两主题从旋律线、结音、性格都和呈示部第一主题有联系，可说是后者的变奏发展。复从C大调主题最后一乐汇分离、模进，进而以十六分音符的音阶走句伸展，作为木管声部奏出呈示部第一主题音型的装饰。复经过一连串离调（e小调－F大调－♭B大调－♭E大调），力度渐强，感情浓度增长，更加激动，形成音势，转到♭A大调时，主部在最强力度中出现，形成第一个高潮。接着是呈示部的连接部，情绪有所平复，跟着模进、离调，独奏小提琴以上述第一主题（谱例7）的乐汇动力性地展开及装饰性的变奏（包括丰富的

颤音），情绪又活跃热烈起来，形成第二个高潮。独奏小提琴一气呵成地引入再现部。它是“倒装”的：先是副部，跟着才是主部。在华彩乐段之后，结尾是由乐队奏出谱例 7 和谱例 4 主题而结束。整个乐章富有动力性和戏剧性。它就是这样贯穿循环原则和变奏原则的。这乐章的主部采用了广东音乐古曲《鸟惊喧》开始的乐句，它用作展开部的主题和动机正合适。它的十六分音符的同音反复和级进的音型极富流动的特征，易于模进展开，使它在整个乐章中占主导突出的地位。

第二乐章给人印象最深刻。主题是采用广东音乐古曲《昭君怨》第一部分的四个乐句，形象鲜明。作者在这乐章有创造性的和声探索，比如乐队开始第二句就用一连串的下属组的七和弦不解决，还有无准备的延留音，延留音的旋律相隔准备等，有增进旋律的强烈倾向作用。

谱例 8

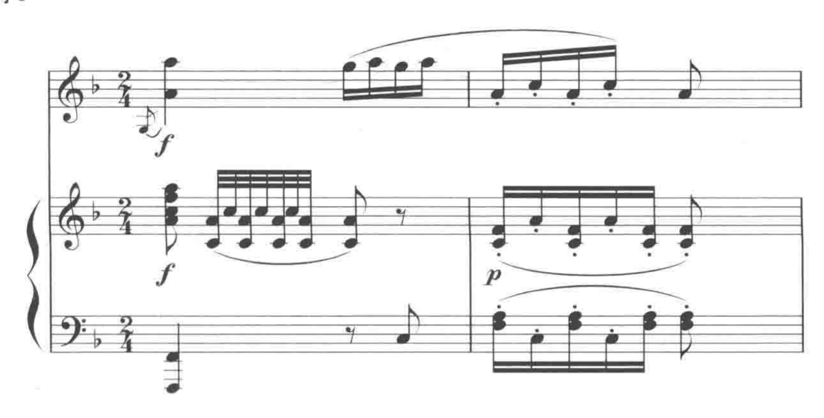


在这幽怨的曲调主导下，充分表现出忧郁难舒的情绪，这里已背离古典和声的规则，削弱其功能力度（包括在第 23 小节的经过和音），加浓其色彩性，正如柴可夫斯基在第六交响乐第四乐章一开始弦乐奏出一连串的七和弦不解决，是为了表现其“一切都失掉了”的绝望一样。此外采用支声的织体，比较适合民族风

格。配器方面，发挥了木管的音色，也很有效果的，这乐章的三部性曲式的构思是我国传统器乐曲常见的原则，作者在这之前写的小品和组曲处理这种歌谣性的体裁形式已积累了丰富的经验。这乐章中段却是前段的加花变奏并转调，情绪有转折，色彩和情调有所对比；再现则转回原调，但织体改变了，属动力性再现，在尾声前独奏小提琴在G弦上加花变奏，更显得深沉内在。这乐章在全曲中虽短，但最完整而效果显著。

终曲表现热烈欢庆，好像苦尽甘来，胜利的日子终会来到似的。结构很巧妙而有创造性，主题是作者创作的，也许他在现成的广东音乐找不到合意的曲调，但他采用了广东音乐那种时值短密度大的节奏型。结构是不甚规整的回旋曲式ABACACA（结尾），A段主题也是乐队先行奏出，用最强力度全奏，先声夺人，像喜讯传来，心花怒放。但跟着用弱力度奏颤音般音型，然后在过门运用了一连串的转调，显得色彩斑斓，光怪陆离，形成欢乐中带着谐谑的气氛，与前乐章作强烈的对比。跟着独奏小提琴进入奏主题，与乐队紧密呼应，甚为活泼（见谱例9）。它本身是单主题的三部性结构：中段转到G大调，末段移位，织体增厚，独奏小提琴像边歌边舞地非常活跃，音乐气氛热烈，转到♭A及♭D大调又继续转入E大调。然后进入B段（第一插部）：稍为平静，却呈现出第一乐章呈示部开始主题的影子晃动，即从第95小节后开始，至第108小节，可以看出这是主题变形地先现，而到第130小节处，乐队在独奏小提琴作技巧性表现的衬托下，就把主题原形完全亮相（见谱例10）。跟着在第145小节处出现《昭君怨》主题某些音调，似乎是回顾，有不堪回首的感慨。

谱例9

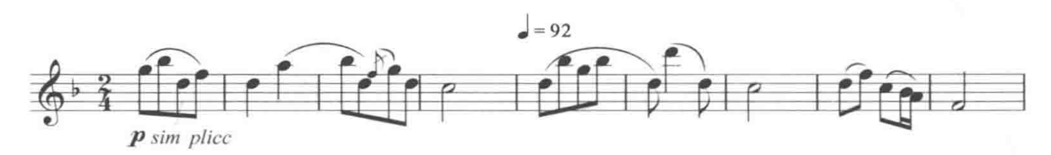


谱例 10



转回 A 段后，在 G 弦上奏出一个华彩乐句后便进入 C 段，这是一段很抒情的主题（谱例 11），似乎是无限向往。有意思的是后来把 A 段主题颤音般的特征音调都结合进去（谱例 12）。

谱例 11



谱例 12



它不是西方复调这样把两个主题对位，而是综合两主题的特征因素。从上可见这乐章的结构是遵循民族器乐那种“起、承、转、合”的原则，把这和西方的回旋曲式结合起来，音乐给人兴奋鼓舞的感受。

此曲在解放前很少演奏，这是可以理解的。解放后，苏联国家音乐出版社在1959年发行了钢琴伴奏谱本，理论家雪尼耶尔申（G. shneyerson）在序言中给予相当高的评价：“成功地把中西乐器体裁特点的结合”，“旋律与节奏是与民族器乐紧密相连的”，“技巧性的插段也具有民族风格和表现力”。是的，四五十年代在国际乐坛较高档次的作品中出现了中国民族的音乐，确是十分宝贵的，此曲在当时对我国友好而音乐水平较高的国家里受到赏识是很自然的。可是在我们祖国却没有什么反应。除了在1956年间由盛中国和中央乐团在北京演出一场外，以后就没再演出了。也许这曲子没有具体的故事情节、也不属于标题音乐，也许在当时令人不易理解和接受吧！

马先生早年写了《绥远组曲》和后来写了《山林之歌》等，都是优秀的标题音乐。在40年代创作这首大型乐曲时却是用非标题音乐的原则，首先，作者要使作品成为民族化的小提琴协奏曲这个指导思想是明确的，他在取得应用民歌在提琴小品的经验后，进一步应用民间音乐到大型器乐作品中去，虽然他采用这些素材都是来自有标题的乐曲中，但他目的并不是再现标题的内容（况且往往有的标题名不符实的），只是以概括情绪的音调乐句作为基础和核心，来表现作者当时的感受。所以这些素材在曲中毫无例外都经过改动。即使采用较多的《昭君怨》的主题也有改动、引伸和变奏加花的。正如他所说：“……这些民歌或动机，在采用它们之时，已变成我的一部分。”① 这些素材变成他的感情，他的乐思，他的言语，而不是他描写事物的标签，也不仅仅是一个符号。这就是说，他的创作要求主体意识和客观的反映相结合。这种“语言”又是大众熟悉容易接受，在当时，他这种作品思想是难能可贵的。

他采用《昭君怨》的开始段落和《鸟惊喧》的首句，是有他的指导思想：“……我获得了处理民歌的经验，解释起声，民歌与我互相影响，成就了音乐创作。”② 所谓解释起声，就是要抓住民歌的开端研究，解释对了，就能抓住原民歌的本质、特点和色彩，顺着下去延伸，就可“纳入某种曲式里头，以和声及作

---

① 马思聪：《创作的经验》，载《新音乐》，1942年，第五卷第1期。

② 同上。

曲技巧来处理它"①。上述素材的调式是乙凡线，这是广东音乐特点之一。一般是表现较为深沉内在、哀怨悲伤的情绪，这在其他民间音乐不多见，只有潮州音乐的"重六"调，汉调的"软线"，还有秦腔的"哭腔"有用这种调式。但这些民间音乐的音律是七音律，即七音中每音相隔近乎相等。若与西洋的自然大调七音比较，第四音和第七音不同，即比后者的第四音略高，约高$\frac{3}{4}$，比第七音略低$\frac{3}{4}$，那么乙凡调的音调排列，是5 ↓7 1 2 4 ，↓7 和↑4 这两音级是十二平均律的西洋乐器奏不出来，也不习惯的，但如果奏5 ♭7 1 2 4，便接近乙凡调，这就是我国传统音乐的羽调式。马先生从"解释起声"中，认为《昭君怨》的主题可用羽调式处理，因此第二乐章风格统一，效果显著，是成功的。另一方面乙凡调很容易转调，如果《鸟惊喧》开始用羽调式来解释的话。后来转到徵调式、宫调式，马先生是用大调性的和声处理的。他巧妙地把乐句开始的音改低二度，从原来轻拍变成重拍，配以主和弦，使乙凡调变成 F 大调这样既保持广东音乐的风格又适合作为奏鸣曲式动机的要求。

民间声乐与民间器乐有共同点也有不同点。不同点是由于工具性能，表演方式和目的任务不同而产生。广东音乐具有自己特有的旋法和结构，如骨干音的框架，偏音的使用（避免与宫音直接连接）都有自己的特点，甚至旋律加花都有自己的习惯：在轻拍上加花、上下邻音连接，或垛句等。至于主奏乐器由二胡丝弦改为钢弦称为高胡，音位提高了，往往旋律或乐汇突然提高八度。扬琴则有在旋律进行中出现低八度跳进等，这些特点都在这首曲中有所体现，在独奏小提琴声部有时听到模仿高胡和扬琴的音响。至于主题的展开多运用变奏的原则。广东音乐的变奏和我国其他乐种一样，与西洋音乐有同有不同。如主题变形是相同的，但不同点更多：中国传统乐曲有曲变、排变、板变几种原则②，西洋音乐的变奏往往一开始呈示主题，然后从调式、音程、和声等每项逐一变奏；而我国的传统乐曲主题不一定都在开始，有时在中部，有时甚至放在最后。而广东音乐的变奏在板变方面，主题增减板拍，繁简节奏，疏密音群等。此外，同音列移调或转调。特别是巧妙地衍生出同根的新主题，但其中无间断，一气呵成。在此曲中往往看到上段结束的同时又是下段的开始，环环相扣，充分体现广东音乐的活泼灵巧，这是继承民族传统。同时也是他借鉴西洋的一种心得。他说过："我自己在

① 马思聪：《创作的经验》，载《新音乐》，1942 年，第五卷第 1 期。

② 高厚永：《民族曲式中的变奏原则》，载《中央音乐学院学报》，1982 年第 3 期，第 14—23 页。

分析贝多芬晚期的弦乐四重奏时，发现他已很少用早期爱用的那种以动机为核心的发展方法，而是改用变奏的方法。因此，他这个时期的作品，听起来像是只以一个曲调一气呵成的。勋伯格认为把变奏手法应用到音乐作品内部的各个部分。这种创作技巧很值得我们发展民族音乐创作时借鉴。”的确，试把此由第一乐章各主题比较一下，彼此都有一定的联系，好像是一个核心衍生出来似的，不断变奏发展，而且中间很少有终止，而是一气呵成。

作为小提琴协奏曲必须讲究小提琴演奏技巧，在西方，作曲家创作此种曲子时，多是以某小提琴家为对象，而且出版时注明是献给他的（作曲家兼小提琴家者例外）。作者在创作此曲时属于我国第一流的小提琴家，他无须像西方一些大作曲家如孟德尔松、柴可夫斯基在写此类曲子那样，有关小提琴技巧部分是要请教小提琴家并取得其合作才能产生。可惜他后来还在国内时没有利用这优越条件，继续多写些协奏曲，可能缺乏适宜的气候和土壤吧？作者在作曲中运用了相当高深的技巧：比如在总谱第70页（第三乐章）的高把位不规整的双音跳音、第一乐章华彩乐段（第39页）的双弦颤指等。凡优秀的协奏曲都令人感到有一种炫技美，它体现了人类克服和驾驭困难（技术）的精神力量，因此给人有特别辉煌壮丽的感受。当然技巧运用除了炫技本身还有达到一定的目的：比如在第一乐章中和弦分解和颤音的奏法表达情绪的积累，第二乐章用拉开八度的大跳、弓法的连断、装饰音和各种连音加花，使这熟悉的旋律具有更宽厚的内涵，更高雅的意境，像深夜听到忧郁的南方小夜曲。从高把位一下转到G弦上，就像如泣如诉。第三乐章用琶音、隔弦大跳等技巧使得音乐活泼、热情，充满活力。如此等等技巧的运用，作者是得心应手，甚为熟练，功底深厚。即使在今天还是值得学习的。过去有一个时期认为小提琴民族化就是以能演奏民歌、民间小曲为目标，演奏广东音乐纯粹以模仿高胡为目的，但实际上它既代替不了高胡，又不能发挥具有四根弦的小提琴的性能。行家们异口同声称赞马思聪小提琴作品“提琴化”。就是因为他熟悉小提琴性能，能发挥其技巧，小提琴协奏曲除了技巧性，还要有交响性。要运用管弦乐丰富多彩的音色从多方面、多层次、有步骤地呈示广阔的内容，对立统一地辩证发展。此曲在独奏小提琴与乐队呼应方面，与木管组合奏方面，与长笛、双簧管、中提琴、大提琴的重奏方面，与乐队各声部配合方面，都取得效果，在高潮的地方具有动力感。总之，在民族化、提琴化、技巧性、交响性方面，此曲给人留下难忘的印象。

也许有人会感到作品的风格不够统一：主题是广东音乐，但到发展时就有些不像了。第三乐章的主题就很难找到广东音乐的原型。这是因为作者是为了中西

结合，他两者融会贯通了，而且把我国南北风格也贯通了，他目的不是写传统的广东音乐，而是创作“一种更新鲜更具有特性的国乐”①，用变通的西方形式结合中国的音调和风格。马思聪毕生致力于这种创作，贡献巨大，经验丰富。当然并非他全部作品完美无缺，像这首曲子第一乐章形象更鲜明些，技巧运用逻辑性更强些，歌唱性更充分些则成就更大。

当然，在一个大型作品中，要做到传统与创新，歌唱性与技巧性。西洋形式与民族化完全统一，达到水乳交融天衣无缝是很不容易的，尤其是在开创阶段。马先生的《F 大调小提琴协奏曲》，整个看来还是相当优秀的作品。虽然作者自己对这部作品的评价并不高②，然而，从历史的观点看，在当时的历史条件下，在他本人颠沛流离的生活情况下，能产生中国第一部小提琴协奏曲是难能可贵的。即使在今天听来也无陈旧的感觉。这部作品具有开创性，具有开创性的作品不一定是作者的代表作，也不一定是最成功最有影响的作品，但它可贵在于勇敢探索，因无例可循，或历史原因，演出条件限制，听众欣赏水平局限等缘故，未被理解和欢迎。因此它在音乐百花园中还是一朵含苞待放的花，尚未灿烂，但很有启发意义，尚待栽培，才能发挥它的作用。

今天，我国已进入新的历史时期，这个时期最需要开创性。时代在前进，音乐的发展要求也高了。我们要创作更多更好的作品，使中国音乐走向世界，就更要做好外来音乐形式的民族化。今天的条件比马先生当年好多了，各大城市都有管弦乐队，小提琴家人才辈出，青少年提琴手近年在国际性的比赛中都名列前茅，要很好地总结经验，学习马思聪的开创精神，吸收其创作经验，让更多无愧于新时代伟大祖国的、具有民族特色的小提琴协奏曲破土而出。

（原载《星海音乐学院学报》1989 年第 1 期）

① 马思聪：《中国新音乐的路向》。

② 参看马思聪 1959 年对《中国近代音乐史》编写组的采访谈话。

海南儋州调声初探

袁东艳

海南岛是我国第二大海岛，这里光照充足，雨量充沛，草木茂盛，土地肥沃，动植物繁多。这里多民族共存又各显其风情，文化景观多彩，歌种丰富。其中，儋州调声被当地文化工作者誉为“民间艺苑一奇葩”。

儋州市位于海南省西部，有“著名的诗乡歌海”之称，数海南省保留中原遗风最深之地。这里，有山歌、二句半、黎歌、调声等多种民间歌唱形式；有“歌句平唐诗”之说，意指儋州的民间歌曲有唐诗一样的水平；“既通俗又通文”，是指其唱词既受老百姓喜欢又得文士们青睐，雅俗共赏。无论在村舍、在山间、在路旁、在海边，常听有歌声唱起来，有赞词为：“儋州自古歌如海，山歌催得百花开，人人都是民歌手，山山水水是歌台。”这里逢年过节就会举行盛大的歌咏活动，曾经引来过无数的专家、名人到此学习、采风等。

儋州调声是当地汉族的一种古老的民歌，用儋州方言演唱，它流行于儋州及其周边使用儋州方言的地区。调声特别深受青年的喜爱。多少个良宵月夜，姑娘小伙来到村头野外，用调声来交友谈情。唱调声时，一般是男女青年相对排成两行或围成一个圆圈，相互勾拉起手指，两手臂随着歌声有节奏地摆动，脚步也有所配合。后来的调声改为白天举行，成为一种新民俗，数千人或上万人参与这个聚会对唱，场面热烈，声浪感人。

一、儋州调声之源流

1. 儋州调声最早源于儋州山歌

儋州是一个民系比较复杂的多民族的居住区。其历史起源和发展进程，从经济、文化等方面来看，可以说是岭南大板块的一个缩影。由于自然灾荒、贬谪发边、往来贸易等方面的原因，自北向南的移民潮也涉及到海南岛。尤其自汉代之后，中原商贾之人、避难之人、游闲之人等纷纷迁居入琼。移民们带来中原的生

产技术的同时，也传播了中原的文化，比如儋州山歌有一些就保留了很多客家山歌的成分（尤其在音调和韵味上）。

客家先民出自中原，其山歌源头就追溯到秦汉中原。儋州的汉民之先族到底自北径直而来，还是走走停停从梅州辗转而来？儋州的有些地名回答了这个问题。在儋州那大镇（儋县政府所在地）的西南隅有梅县街（又称梅兴街）；镇西北面还曾有一条客家街叫"梅南街"，抗战时被毁于日军手中。现梅兴街的人有经商的、行医的、教书的、打渔的等等，多为梅县归侨。儋州南丰镇是个历史悠久的集市，有客家、黎族、回族、壮族等，客家人占的比重大，圩镇上主要讲客家话。该镇客家人于1974年重修《儋县志》有记："客家本潮州、嘉应人，国朝嘉道间，因乱逃亡，见祥发、怀集、嘉禾数里地多山谷，逐眷聚处；嘉道以前来者为老客，同咸以后来者为新客；新客多肇庆府恩平、开平人。其俗、言语、衣服、冠、婚、丧、祭，与本处风俗多不相同。"① 许多年长者家里都珍藏着家谱族谱，知道先世几百年前从粤东而来，并知这种迁徙是有组织的或自发的。但在有的村镇，有一些客家人（会讲客家话）不知道他们的祖辈什么时候、为什么、从什么地方迁来，解放后，不知什么原因，他们都将自己填作黎族，尽管他们知道自己不是黎族而是客家人。

笔者在采访中也遇到了这种很蹊跷的事，明明感觉到某人是客家人，其言语、相貌、声调等，几乎是粤东人士无疑，可其本人断然否认并且不愿说出祖自何门。当笔者采访完儋州文体局的干部、调声歌手后到一位朋友的婆婆家做客，惊喜地听到类似梅县山歌的歌——老婆婆从菜场买回来的儋州山歌录音带。那是民间流传的、民间歌手自唱自录的（有些是赶庙会时唱的）山歌，因为深受群众喜欢，故有人拿到集市出售。儋州山歌与梅县地区的客家山歌惊人地相似！音乐骨架音一样，歌曲的旋法、装饰音、下滑音等都极相像，只是终落音不同，梅县一带的多落**6**音，而这些落音在**5**或**1**。为何有一些人不承认是客家后裔成了一个谜！且让这谜等待有条件有时机再探解吧。就目前已经掌握的资料来看，儋州文化留有中原文化的遗韵，儋州山歌保留了很多的客家山歌的成分（尤其在音调和韵味上），这是无疑的，并且儋州调声最早就是源于儋州山歌！（见谱例1、谱例2、谱例3）

2. 儋州调声受黎族作剧的影响

儋州的黎族自古有一活动称为"作剧"，据《儋州志·海黎志四·黎情篇》所记："春则秋千会，邻峒男女妆饰来游，携手并肩，欢歌互答，名曰'作剧'，

① 程志远：《客家源流与分布》，香港：香港天马图书有限公司，1994年，第184页。

有乘时为合婚者，父母率从，无禁婚姻，不避同姓。”① 这就是后来的黎族“三月三”活动的前身。迁移儋州的汉民入乡随俗，与当地土著尤其是与黎族群众杂居以后，在语言、生活习惯、饮食、服饰、举止、风气等方面互相影响，相互碰撞、融合、融化。因此，儋州调声自然会受黎族作剧的影响。

北宋大文豪苏东坡被贬谪到儋州有三年，这里的古诗、楹联等充盈着东坡先生的文风浸染。那时“夷声彻夜不息”使其常常耳闻，他在获赦北上的归途中曾经赋诗道：“蛮唱与黎歌，余音犹杳杳。”那时的岭南地区包括海南岛被称作蛮夷之地，“夷声”即指当地的山歌，而“蛮唱”指大小不同地域范围的岭南土著的歌唱，在这里应指东坡所经之地尤指黎族以外的歌。儋州地区的山歌、黎歌等民歌演唱之风，在一千多年前就相当繁盛。民族之间的交融、民歌之间的交流，促进了儋州调声的发展。

3. 儋州调声善于吸收博采

儋州调声最早源于儋州山歌，也深受黎族“作剧”的影响。但有人打破了山歌七绝似的四句古诗体形式，只采取山歌的后两句，在歌间或歌尾加入问候、赞美等内容，创出被称作“二句半”（或称“抽二句”、“打二句”）的新山歌（见谱例1、谱例2）。

谱例1 千年江水万年鱼（儋州山歌）



① 黎友合：《民间艺苑一奇葩——漫谈儋州调声及其活动》，《儋州报》，2001－05－19。

谱例 2　好客入屋好主接（二句半）



"二句半"精巧细致、韵脚较宽，故许多青年男女可以独自以词对歌，这就极大地丰富了唱歌的内容，活跃了青年男女"夜游"交友的气氛。不过早期的"二句半"只能在黑暗中、在村野外偷偷地唱，因为在封建制度下，民歌被视为淫邪之声，但就是有胆大的青年勇于冲破封建桎梏，他们将"夜游"发展到"游春"（又称"逛山"、"逻大坡"），将夜晚悄唱的歌公然地在白天唱起来。他们还将"车水歌"的一些元素用进"二句半"，作了突破性的改革。"车水歌"是儋州沿海一带的人们从事耕作或制盐使用水车时所唱的歌，它的节奏欢快、曲调高昂。"二句半"一改过去山歌那种速度缓慢、自由抒展的特点，赋予了鲜明的节拍，极具舞蹈感，极具感染力，它更受青年的喜爱，更适于集体对唱，也更适于随歌起舞。至此，一种富有儋州地方特色的歌唱品种——调声，正式出现了（见谱例 3）。

谱例 3　长调十唱（调声）





据调查，调声形成于清末，距今有150多年的历史了。在其演变、融合、发展的过程中，还受到学堂乐歌、五四以后的歌、传教士的歌、革命歌、影视歌、流行歌等不少音乐元素的熏染。辛亥革命的影响也波及到海南边陲，随着新思潮的传播，民间调声艺人也从新青年学子们那里学到了一些内容和形式都很新颖的学堂乐歌，他们或把儋州方言的词重新填进学堂乐歌里，或把学堂乐歌的曲调进行改编，让调声有了新的活力，使老百姓喜闻乐唱。五四之歌也促使调声在内容和题材上有了很多突破，出现了许多揭露黑暗、打击敌人、歌颂光明、宣传进步的作品，成为了有力的斗争武器。解放后儋州人民当家作主，调声又歌唱新生活、歌唱新思想，涌现了更多的创作灵光，既使在60年代枯燥无味的大兴水利的工地上，人们仍能不畏阻力大唱调声，成千上万的劳动大军进行调声对歌比赛，以歌驱赶疲劳，以歌传递情意，以歌鼓舞志气。“文革”时期人们还将语录歌唱成调声的形式。这些都足以儋州调声的超凡魅力和深入人心，任何情况下调声都是儋州人民由衷而发的心声，都是他们思想情感的真切外显，都是他们对美好生活的热烈追求。如今的儋州调声一如既往善于吸收，以更新的面貌、更灵活多样的技巧展现其风采，被更多的人所知晓所喜欢。

二、儋州调声之特点

1. 继承又变化了山歌，尤其节奏明快

儋州山歌源远流长、历史悠久。谱例1《千年江水万年鱼》，是一首古老的山歌，流传至今约有千年。其它的山歌曲调虽然基本音调和基本结构同这首相比

变化不算太大，都是5̣（6̣） 1 2 3为骨架音，但是在许多经过音上有不同，细致的装饰音和精妙的节奏处理，使得儋州山歌的风格显得饶有情趣且常显一种古味远韵，这主要是由于各地的方言不同所造成的。

儋州山歌以其深情、舒缓、悠扬、嘹亮等特点赢得其名，它至今不仅未衰而且还发展到有了山歌剧。儋州调声基本上继承了儋州山歌悠扬奔放的音调旋律，也多是以5̣ 6̣ 1 2 3为其骨架音，但是由于节奏和速度的改变、某些旋律句法的删减或扩充等，虽出自山歌之脉但气质面貌又与之迥然不同。据调查，解放前的调声曲调比较单纯，一字一音的情况多见，装饰很少，歌词讲究押韵，多为长短句韵文，善于表现故事情节。解放后的调声曲调结构愈来愈自由变化，其长短可根据内容和感情的需要进行调整，没有陈规局限，篇幅趋于精致玲珑，耳熟能详，特别适于表现欢快热闹的情绪，撩人亦歌亦舞，极富朝气，最易唱出集体士气。虽然调声变快了节奏、速度，但是许多优秀的调声歌手仍将调声唱得细致有味，因为他们注意咬字行腔，讲究情感投入，讲究装饰音的运用。笔者并不认为调声仅仅是只管唱欢快的小调，它其实是很有风格韵味的。调声的调式比较丰富，除了多见的宫调式，还有徵调式、商调式等。

调声还有一个小的继承方面：许多调声在开唱之前有招呼句，类同梅县山歌对歌之前的“哦嗨”，听起来自由实际上是有规整节奏讲究的。这都是由于节奏的改变而带来的明快。

2. 善于吸收衍变，尤其旋律多彩

儋州调声不仅富有鲜明的舞蹈节拍，而且旋律变化非常丰富。从调声形成以来，新曲层出不穷，曲调之多之新难以计数。有些地方民歌注重于唱词的丰富变化，曲调很单一，而儋州调声则相反，音调衍变极其灵活。从调声曲目的产生时间、形态构成和相互影响关系来讲，调声作品有如下类型：

原生型：几乎是原板山歌或二句半的缩板，继承了山歌的音调乐汇，只是规整了节奏、加快了速度。

派生型：继承的成分比较多，仍用原曲的主要乐句，只加进了少量的新元素，在曲子的结构或调式上有一些改变。

支生型：只吸收原曲的次要部分，音调结构变化较大，发展得很多。

吸收借鉴型：凡是认为可为调声所采用的歌调都很快被吸收借鉴进来，不论是哪里的作品。

综合型：由几首调声的音调和乐汇组成，衔接非常自然。

创新型：除了调声的惯用乐汇，听起来全是新的音调。

略计调声目前有500多种曲调，每年还有一些新的曲调产生。因为参赛歌手们都以能唱新曲吸引对方为荣，有“新年不唱老调声”之说，可见调声运用了很多的手法丰富自己的旋律，既有继承又有借鉴、既有吸收又有创新，极大地丰富了它的艺术表现力，推动了调声的提升和发展。

3. 词曲搭配比较奇特，出现主副歌词

早期的调声，曲子与词比较起来还显单调，因为常常几首歌词都用一首曲子。大约从上世纪40年代起，情况就发生了逆变，曲子的变化愈来愈丰富。歌手们可以将第一句歌词或用一整句、某些词组或单字重复的多种形式，唱完整个曲子，到第二句词也按第一句的方式进行。这种方法饶有兴致、极富趣味，即使歌词不变，旋律却可以不断翻新。

调声近20多年出现了“主体词”和“附加词”的词曲结构，即在一首单乐段的曲调中，前4句的主体词是山歌格律的旧词，后4句出现不与前词同内容、也不太押韵的新词。

谱例4 哥邀侬担沙筑岭（调声）

♩= 90

1. 哥 邀， 哥 邀 依 担 沙 筑 岭 岭，（地）担 沙 筑(哩) 岭，
2. 等 哥， 等 哥 担 重 依 担 轻 轻，（尼）依(噢) 担(哩) 轻，（米来
3. 担 得， 担 得 沙 高 平 岭 大 大，（批）平(噢) 岭(哩) 大，
4. 刻 块， 刻 块 石 碑 记 凤 名，名，（儿）记(噢) 凤(哩) 名，

多 拉 多来米 来），特 意 追 思(哩) 姑觅风 （拉 所拉多 西拉

所），与(阿)哥分 伴 归 项 久 （多 拉多来），几 时 来 掰

侬 千 秋 不负(哩) 天 （阿） 地 情。

此歌前4句词是:“哥邀侬担沙筑岭，等哥担重侬担轻，担得沙高平岭大，刻块石碑记凤名。”后4句词是:“特意追思姑觅凤，与哥分伴归项久，几时来哈𤞑侬，千秋不负天地情。”后4句才是歌手要表达的中心，前4句则成了表演形式的辅助部分。

在音多字少的调声里，由于曲调欢快活泼，调声的衬词添补了歌词数量的不足，而显得调声词曲丰满且韵味十足，尽管这些衬词并无实际意义。常用的衬词有:啊哩（有时分开用，这是所有母音中最常用的闭口音和开口音）、咧罗（落在最竖o的母音上）、些（在横竖母音之间的e母音上，梅县山歌也常用此字）、哎等。

调声还有一个很明显的特点就是常在乐句中不唱歌词而唱唱名，这是受外来音乐的影响，一来当衬词用，二来当间奏或结尾用。

三、儋州调声之演唱

1. 无拘的齐唱，奔放的情绪

调声一般都是采用齐唱的形式用于对歌。它的内容以前多半是情歌，而现在的题材则很广泛，有歌唱家乡建设新貌、歌唱劳动生产、歌唱纯真爱情、歌唱山河美景、歌唱改革开放、歌唱勤劳致富、歌唱高尚情操、宣讲真善美、针贬假丑恶等等，以歌传情、以歌会友。调声活动主要在春节、元宵、中秋等民间传统佳节举行。正月初一那一天，姑娘们身着盛装来到村外，等待外村的小伙子们来对歌，而各村的小伙早已打扮齐备，到约定的地方找姑娘们去“逛山”、“逻大坡”。到初二、初三（有的地方一直到初五），男女青年们到他们惯熟的地点开展集体对歌即调声比赛。元宵、中秋等节日，青年们先是逛集市，然后到惯定的地方对唱。这种对调声的地方叫做调声场。调声场上人声鼎沸，场面浩大。各队歌手的服饰各显其彩。每个队人数不限，三五个、上十个、三四十个都可以，男女分成两队或男女间隔围成一个圆圈。对唱前每个队都有一个称做“歌头”的带头领唱者，负责即席创作主歌词以挑起对方来对歌，或回答对方抛来的歌，歌头起调领唱之后队友才参与齐唱。歌头的即兴能力要很强，出词要快、准、巧、刁……,当然集体的参谋也是少不了的。梅州山歌是个人智慧的发挥，而儋州调声则是既体现个人智慧又有集体智慧的结晶。

节日里、艳阳下，兴高采烈的人们特别放松、无拘无束，情绪奔放，斗志激昂。

2. 自然的气息，真切的用嗓

调声从生活中来，歌手们大都唱自己的歌。多数歌手先天嗓音条件好，音质明亮圆润。唱调声的时候，因为是集体齐唱，又值节日欢乐时光，没有什么多余的紧张，气息都非常自然。而且平日里多有合作，大家都很默契，所以到了调声赛场，随着歌头的起音，他们会整齐地发出声音，会随着旋律的起伏，根据词的内容有统一的气口处理。他们已习惯于在音域 $g-f^2$ 音域内歌唱，声音上下自如。虽然从声乐的角度来听其发声属真声，但是由于他们讲究真情实感，身体很放松而情绪很亢奋，这就为稳住气息、使声音有气息的支持、上下贯通统一而“不打架”做好了铺垫，唱起来流畅悠扬，不至于发“白”而有一定的高位置，歌声富有浓郁的生活气息，并且很耐唱。笔者采访了当地歌王唐宝山，他说韵味很重要，情绪也很重要，这两点是他歌唱得以出名以及传带接班人的宝技。他的声音、气息自然，能根据歌曲速度、情绪、内容的不同调换出不同的声音来演唱。他很讲究鼻腔共鸣，行腔中小颤音、变化音用得很多。他很注意平时的积累，因为调声出自山歌，他的山歌唱得丝丝入扣，笔者即使听不懂其歌词，亦能深深感受到其浓浓的乐感、语感、情感、韵味。他自办的山歌剧团的演出很受群众欢迎，他培养的年轻调声歌手陈名强等也很有风格。还有许多女歌手，声音非常清亮、圆润，唱起来毫不费力。他（她）们都是呼吸自然、用嗓真切。

3. 载歌又载舞、可土亦可洋

调声的演唱很感染人，旁观者很容易立即将自己投入其中，嘴里跟着唱之，手脚随着舞之。海南的黎友合老师是调声研究的专家，笔者采访他的时候听他讲起一些有关调声感人的故事，其中说到著名舞蹈家陈翘的感慨：“我到昆明看过泼水节，那里有舞无歌；我也到梅州看过歌会，那里有歌无舞；你们儋州调声有歌又有舞，歌舞相融，真是全国少有。”

早期的调声演唱，歌手们排好队列或围成圆圈之后，脚呈八字站住，肩相并手不牵，身体随着歌声左右扭动，双手自然下垂随身体的律动而摇晃。随着调声音乐的发展，调声演唱更有生气，其舞蹈动作亦得以相应的改变和提高，队列虽然不变，但要并肩携手，且将小手指互相勾起，身体随歌声左右两边扭动、或左中右来回摆动，提手腕屈双肘随全身的来回动作而上甩下垂、前出后收、回旋划圈，兴至高处，歌手们加进双肩扭摆，双脚前后踏点……男歌手们动作幅度大、潇洒大方、刚健挺拔，女歌手们动作幅度小、优美灵巧、温婉纯朴。所有的舞蹈动作皆为歌声辅助，且为歌声歌势增色，真可谓歌之舞之。这种自然的载歌载

舞，更能放松身体放松情绪，使歌唱变得似没有负担。

调声的歌唱是自然的，舞蹈也是自然的。歌手们那么善于吸收又那么能守住自己的风格，使调声既能土又能显洋——土即是它的地方性，洋即是它的时代感。每一场调声的比赛，还可称作为“时装秀”，有唐装有西装、有旗袍有夹克、有银饰有花簪、有礼帽有球鞋，等等，从头到脚，五花八门，缤纷斗艳。调声的煽动性可塑性极强，完全可以加工提炼成大型节目让更多的人欣赏。

调声比赛，这个民间歌曲的齐唱对歌形式，这个群众性广场性的歌舞活动，不仅仅是比赛声音，还比智慧、服装、士气……它是一种自然的存在，我们不应该指责它不完美，企图它一开始就有和声声部，要求它唱高一点唱低一点等。其实，它的自娱性、竞技性、欣赏性等，就有许多我们可以借鉴、学习的东西。在自然的场景中，调声自然地发挥着它的作用，只要有人喜欢唱、喜欢听，它就会一路走好。

（原载《星海音乐学院学报》2003 年第 3 期）

南越国宫廷乐

——晚开的礼乐奇葩

孔义龙　曾美英

西汉第二代南越王墓在20世纪80年代被发掘以来，受到了考古学、历史学、文化学和社会学领域的极大关注。《西汉南越王墓》是继《西汉南越王墓发掘初步报告》之后最为全面、详实，也最为权威的研究成果。胡守为先生的《岭南古史》、李权时先生的《岭南文化》和陈乃刚的《岭南文化》等文化学研究成果均探讨到西汉南越王墓的出土乐器及南越国的宫廷礼乐的有关话题。然而，面对汉代在岭南出土的大批宫廷礼乐器，音乐学的研究成果还很少。2006年3月笔者有幸参与了中国艺术研究院音乐研究所承担的国家重点项目《中国音乐文物大系》（广东卷）的普查工作，并在导师、项目总主编王子初先生的指导下与广东省文化厅考古研究所合作，对南越王墓博物馆馆藏的音乐实物进行了全面的拍摄、测量及文字资料记录。在资料的整理与分析过程中，深感诞生于特定历史时期的南越国在不到100年的时间里却创造了较为完善的统治体制，也创造了极富特色的礼乐辉煌。

一、岭南的汉代乐悬

乐悬本意是指必须悬挂起来才能进行演奏的钟磬类大型编悬乐器[①]。《周礼·春官·小胥》中有“正乐悬之位，王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬，辨其声”的记载，正是这种重礼制的表现，它是周代礼乐体系中重要组成部分。然西汉第二代南越王赵眜的墓葬中再现了这种编悬设置与规模，墓葬内陈列的各种音乐器物达81件之多，墓室分前后两部分，共7室。前部3室，前室居

① 王子初：《中国音乐考古学》，福州：福建教育出版社，2003年，第563页。

中，左、右两侧为东、西耳室。后部4室，正中为主棺室（简称主室）；两侧为东侧室、西侧室，主室后部分隔出一个小间，为后藏室。东耳室位于前室东侧，与西耳室相对称，呈东西向长方形，是放置宴乐用具之所。东耳室的音乐器物共50件，包括钮钟一套14件、甬钟一套5件、句鑃一套8件、髹漆木瑟2件、髹漆木琴2件、刻有羽人祭祀乐舞图的铜提筒1件、石编磬2套18件。① 西耳室包括铜铎1件、铃形器5件、髹漆木琴1件、髹漆木瑟1件、扁圆响器7件、玉舞人3件。东侧室位于主室东边，音乐器物有3件玉舞人。此外，后藏室也藏有1件铜钲和9件鱼形响器。②

除了2套大型编磬由于其石灰岩易溶于水而多有断裂，琴瑟因其木质腐朽之外，均保存较为完好，青铜乐器中如钮钟、甬钟、句鑃、铃、铎等皆可发音，且音质纯净。14件钮钟，胎体厚实。形制相同，从左到右依小大递增。平舞，舞面置一长方形扁钮。口部作弧形，钟体横断面呈合瓦形。以阳线框格枚、篆、钲三区，铣棱弧曲。钲部、篆部、鼓部素面。螺旋小枚3排，每排6枚，两面共36枚，枚上有漩涡纹，鼓部、钲部无纹饰。钮钟与钟架同出，钟架横梁木质，髹黑漆，上绘有朱红卷云纹图案。5件甬钟形制相同，大小递次，甬部与钟体同模铸出。每件甬钟的外表都有丝绢包裹的痕迹，表明系包裹入葬。竹节纹甬，实心，上小下大，甬身较长，上有两道旋，底处饰一圆箍，宽展如座。斡旋分置，兽形勾状斡，置于舞的边缘处，呈弯钩形。平舞，封衡。合瓦型钟体，两铣边略弧突。以阳线框格枚、篆、钲三区，舞部、钲部、篆部、鼓部均素面。四篆。螺旋纹小枚，三排，每排6枚，两面共有36枚。鼓部的内壁四角，加铸凸起一小长方块，以加强敲击时的承受力。8件句鑃器体硕重，胎壁较厚，柄、身合体铸出。柄作扁方形实柱体，上宽下窄，舞面平整呈橄榄状。器体上大下小，口部呈弧形，铣弧突。合瓦型腔体，一面光素，另一面阴刻篆文“文帝九年乐府工造”，分两行，其下每件分别阴刻“第一”至“第八”的编码。篆文字体工整、规范。第1、第3、第8号句鑃内腔有两道明显的横向范缝。1号勾鑃最大，通高64厘米，重40公斤，以下依次递减；“第八”最小，通高36.8厘米，重10.75公斤。

钮钟于口内可见三棱状内唇，四侧鼓部可见锲形音梁，直通内腔枚区下端。其中有12件均经过调音处理。甬钟或有低矮音梁或见内唇凿痕。句鑃内腔虽无

---

① 广州市文物管理委员会，中国社会科学院考古研究所，广东省博物馆：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年，第39、64、66页。

② 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第276、294页。

音梁，但近于口约10公分处均布满调音凿痕。

综合这些青铜乐器极富个性的形制纹饰及句鑃钲部“文帝九年乐府工造”铭文，可知它们皆为南越国自铸的乐器，加上于口内唇与内腔调音锉磨处理，说明它们又都是宫廷中的实用乐器。从南越宫廷礼乐的规模来看，完全是按先秦北方天子的用乐规范来设置的，相比中原许多诸侯国的礼乐规模不相上下。

二、丰富多样的乐队组合

从各室音乐器物的规模及与其它器物的比较可以看出，宫廷用乐有大型编悬乐与室内房中乐之分。编悬乐以钮钟、甬钟、句鑃、编磬等大型击奏礼乐器为主，辅以琴瑟，表现如铜提筒上羽人祭祀乐舞图所展示的颂歌蛮舞；而房中乐以琴瑟等丝弦器为主，辅以铃铎响器，表现如玉舞人所展示的轻歌慢舞。

先看大型编悬乐的组合特色：

句鑃是一种铜制钟体击奏植式体鸣乐器，出土地点大多集中在江浙两省，在安徽、湖北、山东仅有个别发现，当是吴越地区所特有的一种青铜乐器①，在春秋、战国时期的吴越墓葬常有出土，但多无调音。南越王墓中与编钮钟、编甬钟、编磬、琴瑟等传统的中原礼乐器同出了一套8件组的句鑃，实为出土的青铜乐器之仅有。整套句鑃保存完好，器形相同，大小递次。器体硕重，胎壁较厚，柄、身合体铸出。柄作扁方形实柱体，上宽下窄，舞面平整呈橄榄状。器体上大下小，口部呈弧形，铣弧突。合瓦型腔体，一面光素，另一面阴刻篆文“文帝九年乐府工造”。篆文字体工整、规范。其下方分别刻序号第一至第八。此处“文帝”指南越文帝，非指汉文帝。“文帝九年”即汉武帝元光六年（前129年）。“乐府”系主管音乐的官署。“工”指工（乐）师。“文帝九年乐府工造”，意即此8件勾鑃为南越文帝九年乐府中工（乐）师所监造。“乐府”一名，至迟在秦代已经出现。汉承秦制，相沿不改。据《汉书·礼乐志》记载，汉惠帝时设有乐府令，“文景之间，礼官肄业。”至武帝时定郊祀之礼，以李延年为协律都尉，开创乐府采诗配乐制度。诸侯国亦多仿效，《齐鲁封泥集存》有“齐乐府印”封泥可证。南越王墓出土8件一套的勾鑃，自铭“文帝九年乐府工造”，表明南越王国也设有乐府。

---

① 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第326页。

值得注意的是，调音是编钟音列达到预期设置最重要的手段，是周代钟乐文化发展成熟的标志。如前所述，三套青铜乐器均经不同程度的调音处理，可见，南越宫廷编悬乐在铸造之初乐师对它们的音乐性能是有明确要求的。

句鑃与编钟、编磬同出，器形上与战国末至西汉初的北方同类器物相同，由此推测南越乐府当系仿自汉廷，而8件句鑃足以说明当时吴越与南越有着文化交流的历史，这种交流或通过战争或通过贸易，我们并不知晓，但南越宫廷将吴越文化加以吸收、发展则成为历史事实。

再看房中乐的组合特色：

如前所述，西耳室存放了铃、铎、木琴、木瑟、响器、玉舞人共6类器物，这本身就是一种非常有意思的组合。琴瑟兴起于东周，早期多见于战国时期，至汉伴随着俗乐兴起已得到很多的发展，常出于战国至汉代的楚墓之中，且多与笙、竽、律管①、筑②、鼓③、钟磬④等乐器组合，形成丝竹乐的发展态势。琴瑟与铜铃同出不多见，春秋晚期的当阳⑤曾有出，反映的同样是楚文化的风格，南越王墓将这些乐器加以组合，即表明了对楚文化的大量吸收。旋律乐器与敲击乐、节奏乐器相配，琴瑟悠远，铃铎清脆，响器稳健，配以舞人的优美舞姿，乃已出之仅有，别有一番南国风味。

就现有资料看，摇响器多出于中原，乃远古至新石器时代出土最多，它是反映出我们的先人刚刚步入陶器时代的音乐面貌，往后至周代响器逐渐减少。然而，在西耳室发现了7件扁圆响器，中空，内有小砂粒，摇之作响。色泽灰褐、灰红或桃红，弦纹与篦点纹相间，西耳室乃放置夫人房中乐之所，这些响器一改新石器时期的体硕、素面为小巧、精美，又与玉舞人、木瑟、木琴同出，显然是为房中乐舞表演时击拍用的“沙镲”。此外，后藏室有9件鱼形响器，大小相近，用泥捏为两片合成空心鱼形烧成，火候较高，胎质坚硬。色泽墨染、灰褐或灰红。内装砂砾，摇动发出响声，鱼身两面划有鱼眼、嘴和鳃盖，体上戳印鱼鳞，

---

① 高至喜，熊传薪：《中国音乐文物大系·湖南卷》，郑州：大象出版社，2006年，第221页。

② 同上，第210页；李纯一：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996年，第428、430、434页。

③ 王子初：《中国音乐文物大系·湖北卷》，郑州：大象出版社，1996年，第132、133、137页。

④ 赵世纲：《中国音乐文物大系·河南卷》，郑州：大象出版社，1996年，第130页。

⑤ 同③，第128页。

饰以篦点。同样是做舞蹈拍节的乐器，这种鱼形响器在战国晚期或秦国遗址中偶有出现①，其它地域少见，这显然是文化传播的结果。南越宫廷房中乐中摇响器的大量使用，且与琴瑟、铃铎和舞人组合，正好弥补了节奏乐器的空缺。所以，它们表面上是秦器南传的结果，实质上是远古乐器的新发展，体现出乐器组合的时空思维。

一句话，南越王宫廷乐中不同地域的文化组合与不同时代的文化组合反映出极强的创新意识。

三、南越特色的纛旌乐舞

当我们看到这些出自同一墓葬的琳琅满目的音乐器物时，无不为主人生前宫廷繁荣的礼乐设置所惊叹。南越国第一、二代国君一直奉行的吸收、融合的经济、文化政策，致使南越宫廷礼乐形成多来源、多层次相结合的特点。

中原传统的编悬乐队与南越族羽人乐舞相配，演奏祭祀或庆典音乐，可以说南越宫廷礼乐的最大特色，这种古越族代表性的羽人旌旗乐舞在东耳室出土的船纹铜提筒上有着鲜明的写照。该室同出提筒 3 件，大小相套在一起，最小一件子口，复耳。外耳桥形，上半的半圆拱形部分原已残缺；内耳为贯耳。耳尚留有系籐残痕。器身有 4 组纹带。近口沿处有一组宽 6 厘米的几何形纹带；近器足处有 2 组几何形纹带，各宽 3—4 厘米。筒身有三组纹饰，均以勾连菱形纹为主，上下缀以弦纹、点纹和锯齿纹饰。器腹中部的一组是主晕，饰羽人船 4 只，形象大同小异。4 船首尾相连。船身修长呈弧形，两端高翘像鷁首鷁尾。首尾各竖 2 根祭仪用的羽旌，船头两羽旌下各有 1 水鸟。中后部有 1 船台，台下置 1 鼎形物。中前部竖 1 长杆，杆上饰羽纛，下悬木鼓。每船羽人 5 人，均饰长羽冠，冠下有双羽翼，额顶竖羽纛，细腰，下着羽毛状短裙，跣足。有祭祀主持。船台前 3 人，头一人亦左手持弓，右手执箭；第二人坐鼓形座上，左手执短棒击鼓，右手执一物；第三人（紧靠船台者）左手执 1 裸体俘虏（俘虏长发），右手持短剑。在一处祭台之下有铜鼓 4 面，胡守为先生解释为战斗凯旋乐舞图中的战利品，铜鼓被掳，便象征着某土著民族被彻底打败。② 船尾 1 人划桨。每只羽人船饰以水

---

① 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，北京：文物出版社，1996 年，第 31 页；方建军：《中国音乐文物大系·陕西天津卷》，郑州：大象出版社，1996 年，第 14 页。

② 胡守为：《岭南古史》，广州：广东人民出版社，1999 年，第 246 页。

鸟、海龟、海鱼。从主要人物的活动看，这应是一幅生动的祭典乐舞图像。画面中羽纛、羽旌、短裙、跣足等舞蹈服饰以及铜鼓均为南方少数民族所常有，它们被饰铸于来自中原的君王的宫廷器物之上，与钟、磬、鼓等编悬乐器构成了一个南北文化交融的典范，它让我们看到了南越文化中将原本极具族属特色的地域文化注入传统文化所彰显出来的包容性。

四、拓荒礼乐与晚开奇葩

《吕氏春秋·恃君》曰："扬汉之南，百越之际，敝凯诸夫风余靡之地，缚娄、阳禺、兜之国，多无君。"① 先秦时候，岭南地区有许多由不同种族组成的部落，如缚娄、阳禺、兜等国，他们都处于原始社会阶段，故无君主。高诱注云："扬汉之南"指扬州、汉水之南，"百越"是说"越有百种"。此时的岭南仍处于蛮昧时期，所居民族仍总称为百越，如俚、僚、乌浒、骆越、西瓯等。

《南州异物志》载："土俗不爱骨肉而贪宝物及牛犊，若见贾人有财物水牛，便以其子易之。"② "蛮夷不蚕"，俚人衣着多取植物纤维编织而成，《南越志》云："有古终藤，俚人以为布。"顾微《广州记》云："有勾芒木，俚人斫其大树，半断，新条更生，取以皮，织以为布，软滑甚好。"③ 这两段记载说明俚人尚处于社会发展低级阶段的状态，没有什么有价值的东西可以换取外边的用品，便以子易之。且尚未掌握布织技术，仅依赖原始材料的简单加工。

《南州异物志》载："合聚邻里，悬死人中，当四面向坐，击铜鼓歌舞，饮酒稍就割食之。奉月方田，尤好出索人，贪得之以祭田神也。"④《南州异物志》是吴时万震所作的状况，说明三国时俚人的习俗仍未改变。《广州记》载："俚獠贵铜鼓，惟高大为贵，面宽丈余方以为奇。初成，悬于庭……好杀，多构仇怨，欲相攻击，鸣此鼓集众，到者如云，有是鼓者极为豪强。"⑤ 显然这已是三国以后俚族社会的写照了。

僚人"巢居海曲，每岁一移，椎发凿齿，赤裈短褐。专欲吃人，得一人头即

① 《吕氏春秋·恃君》，太原：山西古籍出版社，2001年，第166页。

② 胡守为：《岭南古史》，广州：广东人民出版社，1999年，第251—258页。

③ 《太平御览·布》，北京：中华书局，1960年，第3650—3651页。

④ 同上，第3480页。

⑤ 同上。

多得妇"①。可知巢居、椎发都是南方土著民族的习俗，《博物志》说：僚人"既长，皆拔去上齿牙各一，以为身饰"②。凿齿即拔去门齿以为装饰之用，此种习俗亦可见于南方其他民族，《郡国志》称"庞山洞人去其两齿为饰"③。

乌浒有食人的习俗，《郡国志》载："狐夷（即乌浒），兽名也，有两牙长二寸。食人，性重人掌蹠，得人即悬于室内，当面铺坐，击钟鼓歌舞，饮酒稍割而啖之。方于农时，猎人以祀田神。"④《后汉书》载："生首子辄解而食之。"⑤ 连亲生儿子也吃，可见实为野蛮人的一种陋习。铜鼓在当时不仅是一种"聚会作歌"、"鸣鼓集众"的乐器，更重要的体现有鼓者豪强、富有、有地位的重器和贵器。

南越国传五世，统治了岭南 93 年之久。在岭北，汉朝统一了中原、吴、楚等大部地区，迎来了中国封建社会发展的第一个高峰。南越割据政府的统制者虽然是由中原战将转变而来，是对汉政权的蔑视，然对南越大地各民族的统一及经济、文化的发展均起了巨大的作用，这从已有的有关南越国的农业经济、手工业、交通与贸易、度量衡制度等诸多领域的研究成果⑥中可得到很好的验证。同样的，南越国统治者将中原传统的礼乐制度传播到这里，使北方礼乐在遇到新兴俗乐强烈冲击的形势下得以在南越延续和发展，这不能不说是南越国的一大贡献。

西汉南越王墓再现了周代礼乐的编悬结构与设置规模，并按大型编悬乐与室内房中乐进行了分类。南越国第一、二代国君一直奉行的吸收、融合的经济、文化政策，致使南越宫廷礼乐形成多来源、多层次的组合特点，将中原传统的编悬乐队与南越族羽人乐舞相配，表演祭祀或庆典音乐，为我们展现出古代音乐中独有的岭南特色。所以，南越王宫廷音乐一方面是对岭南大地古代音乐文化的拓荒，另一方面又是对中原逐步衰弱的礼乐文化的延续，是一朵晚开的礼乐奇葩。

（原载《星海音乐学院学报》2008 年第 3 期）

---

① 《太平寰宇记·钦州·风俗》，北京：中华书局，2008 年，第 3683 页。

② 《博物志校证》（第二卷），北京：中华书局，1980 年。

③ 《太平寰宇记·钦州·风俗》，北京：中华书局，2008 年，第 3683 页。

④ 同上，第 3681 页。

⑤ 〔南朝〕范晔：《后汉书·南蛮传》（第八十六卷），北京：中华书局，2007 年，第 2834 页。

⑥ 广州市文物管理委员会，中国社会科学院考古研究所，广东省博物馆：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991 年，第 326—349 页。

岭南排瑶“歌堂仪式”传统的历史记忆

周凯模

一、方法·题解·考察点

1. 地方知识体系的研究方法

对地方性艺术知识体系的理解，如果不能从该体系具有核心意义的艺术载体寻找突破点，要谈对其知识体系的理解和把握亦令人质疑。经过十余年持续深入的学习、考察及研究，笔者认为，“歌堂仪式”是岭南排瑶民族文化的核心象征，亦是全方位体现该民族信仰历史、文化艺术及音乐传统的经典形式。要研究作为地方知识体系的排瑶音乐，若不了解排瑶“歌堂仪式”，要把握排瑶音乐文化精神及价值精髓亦可能流于肤浅，因此，对排瑶音乐体系的研究，当从“歌堂仪式”研究切入。

然而，对一种地方文化现象的体认，首先须从传统深度去把握。以民族音乐学学科视野切入的传统研究认为，具有民族认同的“历史记忆”传统储存于排瑶和他者双重记述之间，故本文拟以排瑶自述和他述典籍之互释文本来解读该仪式之成因。据长期研究经验，笔者认为，历史传统记忆的实地考察是进入研究之关键，因此，本课题以“歌堂仪式”传统考察为研究起点。

2. 本文选题与题解

选择此课题的意义在于：第一，瑶族是跨境民族，从中国南方至东南亚一带辐射至全世界，其中的排瑶支系，集中聚居在中国广东连南，其它地方无群聚排瑶，因此连南排瑶的族群文化独具特色；第二，“歌堂仪式”是瑶族最重大的节祭盛典，是瑶胞全民信仰——“盘王崇拜”的经典文化体现，该仪式丰富的“声、歌、乐、舞”是充分展示排瑶文化精髓的艺术形式，至今尚未有从民族音乐学角度的系统研究；第三，尤其作为岭南音乐中同样具有国际区域性质的民族课题，该研究将为岭南少数民族音乐体系的学术建构积累本土个案经验及资源，故为之深究。

排瑶：亦称八排瑶。分布于粤湘两省七县，在全国百多万瑶族中所占比例甚小，至2000年11月全国人口普查，连南排瑶约79,000人次。由于聚居在连南

境内的八排瑶以保留显著的民族特色而闻名于世，自清朝康熙年间李来章的《连阳八排风土记》，到20世纪50年代开始的关于"连南瑶族自治县瑶族社会调查"[①]的两个世纪以来，一直被学界关注。尤其从1986年香港成立"国际瑶族研究协会"之后，独特的排瑶文化引起国内外诸多学者更多研究，先后有美国、加拿大、法国、日本、瑞典、英国、澳大利亚等国和香港地区学者到连南地区进行考察[②]，排瑶文化，越来越具学术影响。

歌堂仪式：歌堂仪式是瑶族各支系在"盘王节"[③]时共有的盛大仪式，该仪式以"盘王崇拜"、"盘古王婆崇拜"和"盘瓠崇拜"为其核心。由于瑶族将盘王（盘瓠）等神视为始祖，因此该仪式性质亦属"祖先崇拜"。祭祀盘王等神的仪式在各支系中形式有异，称谓亦不同。"优勉"语支[④]瑶族有的称"还盘王愿"，有的称"坐歌堂"[⑤]；"藻勉"语支的排瑶则称为"耍歌堂"、"旺歌堂"、"香歌堂"和"挨歌堂"，根据规模尚有"大歌堂"、"小歌堂"之别[⑥]。总之，

---

① 相关研究成果有：连南瑶族自治县地方志编纂委员会编：《连南瑶族自治县县志》，广州：广东人民出版社，1996年；广东少数民族社会历史调查组编：《广东省瑶族社会历史情况》（草稿），出版者不详，1958年；全国人民代表大会民族委员会广东省少数民族社会历史情况调查组编：《广东省连南瑶族自治县南岗、内田、大掌瑶族社会调查铅印本》，1958年；练铭志、马建钊、李筱文：《排瑶历史文化》，广州：广东人民出版社，1992年；李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广州：广东人民出版社，1995年。

② 练铭志、马建钊、李筱文：《排瑶历史文化》，广州：广东人民出版社，1992年，第589页。

③ "盘王节"是瑶族祭祀始祖"盘瓠"（即盘王）的重大节日，海内外瑶胞十分重视这一民族盛典，是该民族最隆重的节日。

④ 瑶族有自己的民族语言——瑶语。按照语言谱系划分，瑶族的语言属于汉藏语系苗瑶语族瑶语支，也有属苗语支和壮侗语族侗水语支和汉语。所以瑶族的语言大致分为4种。这4种语言的瑶族互相间不能用瑶语进行交际，而借助汉语作媒介。自称为"勉"的瑶族，其语言称为"勉语"；自称为"布努"的瑶族，其语言称为"布努语"；自称为"拉珈"的瑶族，其语言称为"拉珈语"；自称为"炳多优"的瑶族其语言为"炳多优语"。其中勉语分布最广，包括中国广西、湖南、云南、广东、贵州、江西等省（区）的90多个县的瑶族使用，人口约70万（1982）。布努语主要分布广西的都安、巴马、大化各瑶族自治县等地，与苗族较接近，属苗语支。拉珈语主要分布于广西金秀瑶族自治县境内，与壮侗语侗水语支较接近，属侗水语支。炳多优语主要分布于广西富川和湖南江华县等地，与汉语较接近，但又与当地汉语有所区别。其中勉语、布努语、炳多优语各自还有方言差异。参见http://www.ndcnc.gov.cn/datalib/2003/Nation/DL/DL-164071

⑤ 瑶族音乐文化专家黄平营先生2000年对笔者的详细讲述。

⑥ 笔者前后9次考察采访资料的梳理。

“歌堂”形式及称谓与“祭祀盘王”的崇拜理念，是该仪式与其他民间仪式相区别的显著文化定向之标识。这类仪式，笔者通称为“歌堂仪式”。

历史记忆①：“历史记忆”是当代历史人类学强调的重要研究维度，其本质是对民族或民系历史的文化定向成因的高度关注。宜了解，此历史关注非史学意义的历史观念。史学的历史观念，核心是对人类社会历史发展规律的梳理；而历史人类学的历史关注，则是对形成历史的文化定向及其变迁之成因的揭示。探究规律和成因的揭示因研究目的各异而有不同方法，故文化定向及变迁成因之揭示亦须有新的着眼点。“历史记忆”维度的提出，为寻求“文化定向及变迁”成因提供了不仅从文献典籍入手、更须从当下鲜活的文化群体之“集体记忆”及艺术现象中去了解文化定向与变迁之实质的动态视角②。支持的方法，亦需实地考察获得与文献典籍结合之双重呼应。

3. “歌堂仪式”的实地考察点

如果只从地图上看，笔者的考察点连南和广州相差不过一点点距离；从自然地理上看，连南和广州均地处南中国珠江三角洲区域；从历史文化上看，连南和广州也同属岭南文化圈。但是真从广州来到连南就会明显感到：这是两个完全不同的世界。

笔者从 1999 年至 2010 年 11 年间前后 9 次进瑶山③，在选择的考察点中，NL 村④排瑶原居大粟地，为避当时政府清剿迁来此地，已有 70 余年历史。迁来

---

① 耶尔恩·吕森指出：“在人类生活的文化定向中，记忆是一种巨大的力量，它似乎要取代历史在那些决定历史认同的行为中所处的核心位置。……只要记忆与‘实际发生的’经验相关，历史就仍然是对集体记忆中这种经验因素的一种言说。”参阅〔瑞士〕雅各布·坦纳：《历史人类学导论》北京：北京大学出版社，2008 年，序 3。

② 笔者由此得到理论启示，探寻排瑶“歌堂仪式”传统的文化定向及变迁之成因，当在实地考察的“集体记忆”（排瑶群体）经验和历史典籍的结合中去了悟其因由。此为标题立意之由来。

③ 1999—2000 年的两次是为了建立星海音乐学院“岭南音乐文化展览馆”收集少数民族音乐资料；2003—2004 年的 3 次，是为完成香港中文大学曹本冶教授主持的《中国传统仪式音乐研究》的子课题项目，本人作为子课题负责人，亦请了中山大学教授邓启耀和学生邓圆也参与课题调查；2006 年是参加在连州举行的第八届中国瑶族盘王节瑶族文化学术研讨会后的参与观察。其中，本人于 2001—2007 年的博士论文，也在此期间的深入学习考察中完成。2008—2010 间的 3 次考察，则为进一步研究“歌堂文化”传统所承担的教育部规划项目，即本课题。

④ 按实地考察伦理规则，为尊重当地人姓名地名权，本文采访的当事人地名一律不用原名，用大写拼音字母代名但注明采访对象身份。

时有8户，现有56户，唐姓，共一个家族。该村的房子几乎都建于陡坡上的泥楼，建房需挖进一角山体，得8—10米平地，然后以泥土夯墙，依山一排排而建，房子半边贴紧山壁，如梯田一般（见图1）。这很易让人联想起为什么过去连南瑶族聚居地的村寨要被称为“排”的原因。[①] 房子多为二层楼房，顶覆杉树树皮，少量人家用瓦，保留了较多瑶族传统土木建筑的风貌。



图1 田野点之一的NL村

另一个点NLD村离连南近一小时路程，位于一狭长的山间小平坝中，一条溪流贯穿其间，沿溪流建村，大多为目前在连南地区通行的简易样式，红砖加水泥板，无甚特色（见图2）。NLD村共约200户人家，亦以唐姓为主。



图2 田野点之二的NLD村房东阁楼和做针线的女主人

① 在实地考察中，根据排瑶先生公的介绍。

而YL村距连南经济文化中心县城三江镇仅16公里，包括原来的YL村（老排）和山下的新村。本来，排瑶世代居住高山，50年代后政府将瑶民从高山迁往平坝，住房条件依贫富而不同，有杉树皮复顶的土坯房（见图3），也有别墅般的小洋楼。部分不愿迁的依然住老寨，形成一村两地格局。YL村总面积34.91平方公里，共900户3134人，YL老排19个，新村16个。①

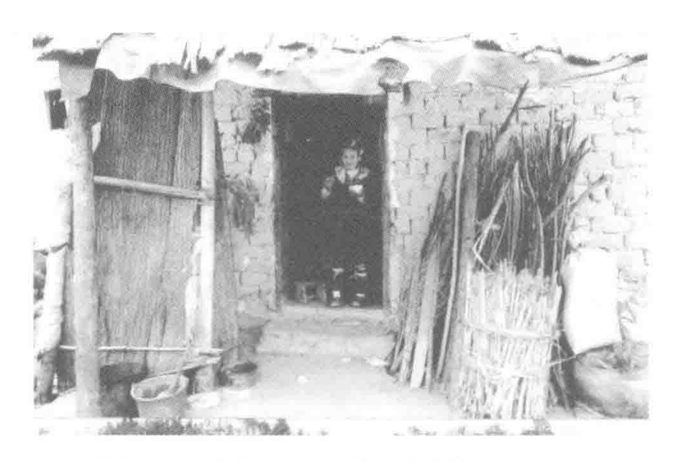


图3 田野点之三的YL村杉树皮复顶的土坯房

NG老排距离县城21公里，位于海拔约800米、坡度30度的山头上，占地160亩，有近700间古民宅。鼎盛时有1000多户，7000多人，被誉为首领排。古寨依坡而建，房屋层层迭迭，外墙用青砖，内为木质结构。石板道纵横交错，主次分明（见图4）。此寨建于宋代，至今已有千余年的历史。据专家考证，NG是全国乃至全世界规模最大、最古老、最有特色的瑶寨。现居住在山寨的瑶民，主要有邓、唐、盘、房四个氏族。在唐姓中，又分出了大唐和小唐。② 50年代后，政府移民下山，现古寨只保留有368幢明清时期建的古宅及寨门、寨墙、石板道（见图5）等，尚有200余人不愿搬迁，留守空荡荡的老宅。近年被开发为旅游景点，对外称为“千年瑶寨”。

① 据YL村委会2005年1月人口统计资料整理。

② 全国人民代表大会民族委员会广东省少数民族社会历史情况调查组编：《广东省连南瑶族自治县南岗、内田、大掌瑶族社会调查》，铅印本，1958年，第78页。并参阅http://www.ycwb.com/gb/content/2005-08/31/content_973992.htm




图4 笔者田野点之四的NG老排全景



图5 老排村景

在以上考察点，笔者采访了排瑶当地“瑶老”[①]、“先生公”[②]、学者、民间艺人以及干部、村民近百人，考察居住期间与瑶胞朝夕相处结下深厚情谊，多年下来积累了较为丰富的关于排瑶历史、宗教、习俗与生活语言等知识。本文选录资料均出自在排瑶民众中享有威信的先生公、学者、干部或村民的介绍。他们虽社会角色不同但同为排瑶传统最具话语权之代表。[③] 作为排瑶文化持有者，这些不同的角色都有自己的历史记忆与叙述方式，其自述的排瑶历史传统所涉各种人文艺术情况，是与他者相关典籍对照分析的第一手资料，弥足珍贵。本文仅取与“歌堂仪式”传统相关的材料表述。

二、排瑶自述中的“歌堂仪式”记忆

进行自述文本梳理之前，亦须对排瑶族源与“盘王”神话关系有所了解。关于排瑶族源与“盘王”神话，在汉文古籍中亦有不少记录，如《山海经·大荒东经》：“帝舜生戏，戏生瑶民。”东晋人郭璞为《山海经·海内北经》注释时亦对盘瓠神话有所记述：

① 瑶老，排瑶族群核心集团的领袖人物，多为长者。

② 先生公，瑶族对本民族祭司的称谓。先生公负责主持各种宗教信仰仪式，但非全职宗教人员，平日依然参加农事活动，逢有仪式需要时才出面组织和主持。仪式中，先生公有等级划分，各司其职。

③ 周凯模：《广东排瑶“耍歌堂”仪式音声解读》，载曹本冶：《中国传统仪式音乐研究》，上海：上海音乐学院出版社，2007年，第158页。

昔盘瓠杀戎王，高辛以美女妻之，不可以训，乃浮之会稽东海中，得三百里封之，生男为狗，生女为美人，是为犬封之国也。①

范晔撰《后汉书》亦曰：

盘瓠死后，因自相夫妻。织绩木皮，染以草实，好五色衣服，制裁皆有尾形。其母后归，以状白帝，于是使迎致诸子。衣裳斑斓，语言侏离，好入山壑，不乐平旷。帝顺其意，赐以名山广泽。其后滋蔓，号曰蛮夷。外痴内黠，安土重旧。以先父有功，母帝之女，因作贾贩，无关梁符传，租税之赋。有邑君长，皆赐印绶，冠以獭名。名渠帅曰精夫，相呼为央徒。今长沙武陵蛮是也。②

现代文献承范晔之说但抽离了神话色彩：瑶“源于长沙武陵蛮、五溪蛮，在湖南湘、资、沅三江流域和洞庭湖沿岸地区，或在长江上游，周或稍前至汉末才沿江东下至洞庭湖成为长沙武陵蛮”③。亦有说“与苗同为中原土著族系，距今四千多年前由中原南迁，取道长沙南向一支为瑶”④。“或在黄淮之间”⑤。再一说亦认为“瑶族原住辰州（治今湖南省沅陵县）”⑥。关于从“盘王”神话延伸为“盘王崇拜”的现状，“从排瑶庙宇神像及文字看，他们的盘王有两个：盘古和盘瓠。排瑶人认为，盘古既是开天辟地的创世神，又是创造他们瑶族的祖先神，是创世神和祖先神的合一。而盘瓠是盘古之后立下特大奇功、创立瑶人盘、沈、包、黄、李、邓、周、赵、胡、唐、雷、冯十二姓的祖先神，是功业神和祖先神

① 袁珂：《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 307 页。

② 〔南朝〕范晔：《后汉书：西南夷》，载《二十五史》（第二册），上海：上海古籍出版社，1986 年，第 289 页。

③ 江应梁：《苗人来源及其迁徙区域》，《边政公论》，1940 年第 3（4/5）期，第 20—31 页。

④ 胡耐安：《粤北之过山瑶》，《建设研究》，1941 年第 4 期，第 86—93 页。

⑤ 潘光旦：《湘西北的“土家”和古代的巴人》，《中国民族问题研究集刊》（第四辑），油印本，1955 年，第 35—44 页。

⑥ 全国人民代表大会民族委员会广东省少数民族社会历史情况调查组编：《广东省连南瑶族自治县南岗、内田、大掌瑶族社会调查》，铅印本，1958 年，第 2—3 页。

的合一。他们在庙祭中，经常把盘古和盘瓠合在一起”①。集以上各家之说，于排瑶族源与“盘王崇拜”的深刻渊源去理解排瑶籍“歌堂仪式”进行民族认同的意义，亦迎刃而解。

回到排瑶自述的“歌堂仪式”记忆，既有以文献记述的文本，亦有参与者回忆现场的口述文本。

1. 关于文献文本的历史记忆

排瑶局内人历史记忆文本，含古代文献和现代文献。在八排瑶自己的古代文书《房氏年命书》之《罗隐破落旺埂寨》（唐开成五年房第三郎记）里，有谓：“唐朝天宝辛卯年十月十六，乃亚勇民对庙堂挨却三年银千歌堂，二年半米千富告。”说明唐天宝年间，八排瑶先人已有“耍歌堂”仪式活动，时间于十月十六日盘古王婆诞日进行。歌堂经典《收耗书》末署有宋朝景定庚申年四月十九抄净，《请公书》末亦署景定庚申四月十五日字样。《房氏年命书》之《7. 房氏油冷遭难记》（元朝至正十八年戊戌十月十九日李十八公记）谓：“元朝元统癸酉年十月十六日，西乃哥贵楼都起量到起量却，挨担堂②龙大事。”③这些关于农历十月十六日举行“歌堂仪式”的记载，亦说明“歌堂仪式”传统之久远。

现代文献中，练铭志等的《排瑶历史文化》里关于“耍歌堂”仪式行为整理颇具典型性，择作为核心象征的“游神”仪式简述于下：

> “游神”的队伍，由4位身强力壮的小伙子擎着2支竹幡（竹幡长十几米，竹尾代枝叶，顶端挂一条红布和若干色纸条）开路。4位先生公跟在竹幡后面，分别拿着经书、法杖、道鞭、邪刀、铜铃、钱格印子等法器。随后是1罗伞幡和1面大旗，旗上写着“xx年xx排耍大歌堂敬祖先”等字样。红旗的后面，跟着各房、各姓参加《耍歌堂》的队伍（按抽签的顺序排列）。游行队伍主要是身着盛装的各房姓的男女老少。其中1位成年男子拄着拐杖，扮成老人，由两位年轻人搀扶。几位

① 林为民：《莫瑶的盘王信仰及其神话传说探微》，载第八届中国瑶族盘王节瑶族文化学术研讨会组委会编：《第八届中国瑶族盘王节瑶族文化学术研讨会手册》，内部出版，2006年，第34—44页。

② “挨担堂”亦“挨歌堂”仪式之方言。

③ 李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广州：广东人民出版社，1995年，第4页。

妇女，用襁褓背负婴儿，以纪念祖先迁徙的艰辛。此外还有长鼓队、唢呐队、铜锣队、牛角队等。……

“游神”队伍最后来到“歌堂坪”（村外田野或开阔地）。用餐稍事休息后，约下午四五点钟，即开始唱歌。按惯例先由两名长者领唱，然后其它人和唱。若没有长者领头，其它人是不能唱的，这叫“长者开场”。与此同时，各房姓的长鼓手击鼓起舞。小伙子们三五成群向围观的姑娘们唱歌，显示自己的才能，以博取她们的欢心。此时，姑娘们并不与他们对唱，仅仅是姐妹群中窃窃私语，偶尔也向其中某位小伙子投以含情脉脉的微笑，藉此物色自己的意中人。活动一直延至入夜。整个“歌堂坪”完全沉浸在一片愉快、欢乐的气氛之中。①

歌舞活动完毕后，“游神”队伍将祖先偶像抬回村寨，供奉在其中一姓的祠堂，每姓用120个糍粑敬祖先。第二天的活动如头一天，仅把祖先偶像供奉到另一姓的祠堂。以后数天复如是。②

很清楚，排瑶古今文献中出现的农历十月十六日，均与“祭祀盘王”崇拜仪式传统紧密相关，其仪式中“声、歌、乐、舞、俗”多维一体艺术表现所传达的声势表明，排瑶“歌堂仪式”在瑶胞内在精神与现实生活中的分量及意义。常识告之，任何民族的祖先崇拜仪式，都以高度认同的民族性凝结和积淀着该民族文化深沉的传统经典。由此推之，该经典传统中的“声、歌、乐、舞”必因有此厚重的文化成因而使其艺术价值“不同凡响”。

2. 局内人口述文本的历史记忆

局内人口述文本的历史记忆，是由曾亲自参与过“歌堂仪式”的老人们回忆的。考察中亦知晓，关于上世纪50年代前排瑶“耍歌堂”仪式情况，60岁以下很少有人能讲清楚，甚至三四十年代出生的老人亦仅有模糊记忆。对于在旅游点表演的“耍歌堂”，阿公们都明白“那是做给游客看的，不能作数”。不过在笔者考察的“歌堂仪式”中，时有80多岁以上虽行动不便但可现场指导的老先生公的帮助，使其他主祭公公能在其指导下“有章法可循”。阿公们把记录仪式程

① 这与笔者采录的学者所叙述的“乐歌堂”仪式音声情节近似。

② 练铭志、马建钊、李筱文：《排瑶历史文化》，广州：广东人民出版社，1992年，第447页。

序的手抄经书[1]放在面前边看边做仪式，不时请教坐镇在火塘边的老公公，而老先生公也会随着仪式的进行貌似重新唤醒尘封的记忆，常常自顾自吟唱诵念起来。毕竟，公公们差不多已有半个世纪没做过这些仪式了。[2] 由于笔者的考察重心是“歌堂仪式”，凡问及此，老人们大都愿向笔者描述“歌堂仪式”来历与细节。如瑶老 TSEG 阿公给笔者口述形成“八排瑶”格局并变成各排自办“耍歌堂”的传统原因：

排瑶八兄弟[3]来到这个地方，经过几代，后来有场大病剩下很少人，说这地方不适合人住，就分开了八个地方。分散以后，有什么事商量好就来拜祭，3 或 5 年回来这里耍一次歌堂，就是祭祖的意思。久了人就分散了，太多人回来不容易，后来慢慢就干脆分开各排自己搞，我可以去你那里你可以去我那里，所以“耍歌堂”时人来人往，很热闹（2000 年）。

70 多岁的瑶老 TSSWG 阿公告诉笔者“歌堂仪式”的现场细节和对女性的传统禁忌：

老排以前有好大的庙，木头建的，里面有三十六尊雕像，排成一排。里面雕像除了祖公像，还有盘古王公，盘古王婆，这两尊像放中间。以前“耍歌堂”每次都是先去庙里拜祭祖先，然后再把三十六尊雕像抬出来游神。每次“过州”[4]，路线是从庙里出来，再到老排小学，再往东走，在寨子周围按逆时针绕。过程一般是先走到一个家族前某个地方把祖先像放下，然后大家喝酒、唱歌、打长鼓狂欢，然后第二天再继续走到另一个家族前重复昨天的活动。在整个环行路线的中央会有一

① 全是汉字瑶语的经书，即，看上去是汉字但读音全是瑶语发音。故对瑶经的研究亦须十分小心，不可依汉字词义去解释瑶族“歌堂仪式”经文涵义。

② 由于种种社会原因和经济因素，本来三五年一次的“歌堂仪式”消隐了几十年。近些年由于旅游文化的需要和非遗的重视逐步开始复兴。但笔者从现场观察亦明白，旅游点的表演和传统仪式之间不可同日而语。另文详解。

③ 话说排瑶有八兄弟，到此地各自成家立业形成本宗规模之后，谓之“八排瑶”。

④ “过州”，亦“游神”之路线，象征性目的是重温当年排瑶祖先迁徙的跋山涉水，同时隐喻族人子孙须继续民族血脉通过仪式训练心神懂得返回祖地。

个歌堂坪，插上九支竹竿给大家“过州”。所有人都要穿瑶服，捡完法名①，会将法名写在一块山字形的纸冠上，给捡了法名的人戴在头上。以前要搞九天九夜，晚上，所有男人都会去聚会地方喝酒吃肉，女人则不参加聚会。解放前，“耍歌堂”要按人头交钱（2004 年）。

当年64岁的排瑶FLWSN阿婆，亦给笔者解释“歌堂仪式”传统中烧钱、问卦和放铳炮的特殊意义，同时也再次证实了传统仪式对姑娘参与的限定：

（先生公）烧纸钱、挂令牌、念经，这是在请祖先的在天之灵一起来参加“耍歌堂”。祖先的回答是通过掷杯茭②来显示，杯茭投向地面，如果两切面都向上，或都向下，表示好，祖先同意；如果一面朝上，一面朝下，则表示不好，祖先不同意。放铳炮③一定是放三炮、或六炮、或九炮，这样才吉利。……以前抬的神像，有36个，最高的木头人有一层楼那么高。小伙子都争着抬。当时没有跳舞，吹牛角，只有小伙子打长鼓，姑娘只能看，不能参加进来（2004 年）。

于1946年参加“香歌堂”仪式（亦“捡法名”仪式）的老人TSEWG阿公则说，当时他两岁，由母亲背着完成了所有仪式过程。1957年，他13岁，村里举行最后一次全排性质的“耍歌堂”仪式，他参加了打长鼓。作为仪式局内人他告知笔者最有意思的，是“歌堂仪式”的“游坡”④ 传统的形成与行走方向规定。据笔者看来，“游坡”不仅是对祖先的追念、个体生命的提升，更是排瑶认知和区分“人－神”关系之宇宙观表达形式：

先生公和所有新承弟子⑤都会戴一种纸板做的头冠，冠正面的像是太上老君，所有新承弟子都会将法名写在冠后，以后过世后仍要戴这个

① “香歌堂”仪式即“捡法名”仪式，是“歌堂仪式”中最重要的仪式，亦是瑶人一生最重大的追求。因为通过了这个仪式，亦完成从一个普通人晋升为可竞选瑶王、死后族谱留名并能得到祖先接纳的重要角色。过去许多瑶人倾家荡产也要想法举行这个仪式。

② 排瑶的一种卦器。由桃木做成，一对，呈小牛角型。

③ 排瑶自制土炮。其声响有着转换仪式程序的重要意义，相当于戏剧换场时的过场锣鼓。而其中的数字规定，有中国文化传统数字崇拜之象征意义。

④ 即“游神”仪式，“游坡”是一部分本地人的称谓。

⑤ 即取上“法名”的年轻人。

冠去见祖先。以前是所有老人一起唱经，现在是由一个先生公代替。在山上巡游，名叫“游坡”。以前“耍歌堂”，要从大庙里把祖先的木像抬出来，木像不能放下，抬的人累了就需要换人来抬。从大庙左边行进，按逆时针方向“游坡”，必须逆时针方向行进，不能回头，因为凡人劳动磨磨都按顺时针方向转，鬼神则刚好相反，所以游神祭鬼必须按逆时针方向进行（2004 年）。

将上述排瑶文献与口述文本对“歌堂仪式”传统不同角度的历史记忆对照分析亦看到，文献记载的和现场经验之记忆的“歌堂仪式”情节大致对应，其要点亦集中阐明了局内人关于“歌堂仪式”传统的文化成因、仪式方式、民俗禁忌、艺术表达及“人－神”关系之民间概念、切身体验及其感性认知；自述文本亦告诉人们，排瑶“歌堂仪式”，是与他们信仰追求（盘王崇拜）和生命成长（捡法名）息息相关的传统，无论怎样的社会或形态上的变迁，对于深层次的生命追求来说，“歌堂仪式”使排瑶民族信仰不灭这个深沉原因，是该仪式得以世代承传的重要因缘。

三、他者典籍中的“歌堂仪式”记忆

排瑶自述文本表达了“歌堂仪式”传统的文化成因及历史存在，而他者典籍中的“歌堂仪式”又是怎样一番面貌？其如何记载排瑶“歌堂仪式”之传统渊源？与排瑶自述是何关系？这些有意思的问题，宜通过对他者典籍的进一步对照方能获得更多基本认识。

在唐代，就有官吏到连州做官，为政清明，“民瑶安之”。如著名诗人刘禹锡曾为连州刺史，他“依骚人之作，为新辞，以教巫祝”①。在其诗里，述及瑶族狩猎（《连州腊日观莫瑶猎西山》）、刀耕火种（《莫瑶歌》：“火种开山脊”）、姓名（《莫瑶歌》：“名字无符籍”）、婚姻（《莫瑶歌》：“婚姻通木客”）、祭盘王（《蛮子歌》：“岁时祀盘瓠”）等经济人文事项。② 《宋史》亦载：宋庆历三年

① 〔唐〕刘禹锡：《旧唐书》（第一百六十卷），载《二十五史》（第五册），上海：上海古籍出版社，1986 年，第 3983 页。

② 黄朝，刘耀荃：《广东瑶族历史资料》（下集），李默校补，南宁：广西民族出版社，1984 年，第 724 页。

(1043 年)，桂阳监蛮瑶内寇，于七年在连州山下招降，补唐和、盘知谅、房承映、承泰、文运为洞主。[①] 今八排瑶有唐、盘、房等姓，当为其后。明有邝露的《赤雅》[②]、清有李来章的《连阳八排风土记》[③]、文人屈大均的《广东新语》[④] 和姚柬之撰《连山绥瑶厅志》[⑤] 八卷道光刻本等文献。李来章所撰《连阳八排风土记》和姚柬之撰《连山绥瑶厅志》，是目前笔者所见古代涉及排瑶社会历史文化方方面面最系统的文献，如环境、族源、人口、姓氏、服饰、民族性格、人生礼仪、生活习俗、节日祭祀等。可见，中国朝廷、官吏和文人对瑶族的关注历史悠久。今人以“歌堂仪式”之历史记忆切入的微观考究，实属传统的续接和延伸。

1. 关于“祭盘瓠”仪式的历史记忆

“盘瓠”即“盘王”。晋代干宝在其《搜神记》(卷十四) 中，除了关于盘瓠神话类似范晔《后汉书》之记载，亦述及“祭盘瓠”仪式：

> 高辛氏时有老妇人，居于王宫，得耳疾历时。医为挑治，出顶虫，大如茧。妇人去后，置于瓠蓠，覆之以盘。俄尔顶虫乃化为犬，其文五色，因名盘瓠，遂蓄之。时戎吴强盛，数侵边境，遣将征讨，不能擒胜。乃募天下有能得戎吴将军首者，赐金千斤，封邑万户，又赐以少女。后盘瓠衔得一头，将造王阙，王诊视之，即是戎吴，为之奈何？群臣皆曰：“盘瓠是畜，不可官秩，又不可妻，虽有功，无施也。”少女闻之，启王曰：“大王既以我许天下矣，盘瓠衔首而来，为国除害，此天命使然，岂狗之智力哉！王者重言，伯者重信，不可以女子微躯而负盟约于天下，国之祸也。”王惧而从之，令少女从盘瓠。盘瓠将女上南山，草木茂盛，无人行迹。于是女解衣去裳，为仆竖之结，着独力之衣，随盘瓠升山入谷，止于石室之中。王悲思之，遣使往视觅，辄遇风雨，岭

① 〔元〕脱脱：《宋史：蛮夷列传》，载《二十五史》(第八册)，上海：上海古籍出版社，1986 年，第 6777—6786 页。

② 黄朝，刘耀荃：《广东瑶族历史资料》(下集)，李默校补，南宁：广西民族出版社，1984 年，第 667—675 页。

③ 〔清〕李来章：《连阳八排风土记》，台北：成文出版社，1967 年。

④ 黄朝，刘耀荃：《广东瑶族历史资料》(下集)，李默，校补，南宁：广西民族出版社，1984 年，第 28 页。

⑤ 〔清〕姚柬之：《连山绥瑶厅志》，台北：成文出版社，1967 年，第 6 页。

震云晦，往者莫至。盖经三年，产六男六女，盘瓠死后，自相配偶，因为夫妇，织绩木皮，染以草实，好五色之衣服，裁制皆有尾形。后母归，以语王，王遣使迎诸男女，天不复雨。衣服褊裢，言语侏离，饮食蹲踞，好山恶都。王顺其意，赐以名山广泽，号曰蛮夷。……用糅杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠，其俗至今。故世称“赤髀横裙，盘瓠子孙”①。

干宝所记“用糅杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠，其俗至今”之祭祀场面，亦是“祭盘瓠”仪式之传统记忆，其说明，至少1700年前的“盘瓠子孙”，在“祭盘瓠”仪式中叩击镂空器物而号鸣，已是祭祀仪式之主要音声。笔者日前考察的排瑶长鼓，正是将树干镂空制作依叩击而鸣之“响器”。

2. 关于“耍歌堂”仪式的历史记忆

唐人刘禹锡写于粤北的《蛮子歌》曾提及连州瑶族“时节祠盘瓠”② 之事。唐宋间人郑熊在《番禺杂记》里亦述及：“歌堂，南人尚乡歌，每集一处共歌，号歌堂”③。说明那时的“耍歌堂”仪式已经以歌为礼；宋代周去非《岭外代答》卷十《蛮俗门》记述：“瑶人每岁十月旦，举峒祭都贝大王于其庙前，男妇之无夫家者，男女各群，连袂而舞，谓之踏瑶。”④ 可见，舞蹈在“耍歌堂”仪式里已较成型。明人邝露结合现场观察，较详细地记述了明代瑶民十月“歌堂仪式”的情况：

瑶名畲客，古八蛮之种，五溪以南，穷极岭海，迤逦巴蜀，蓝、胡、盘、侯四姓，盘姓居多，皆高辛狗王之后，以犬戎奇功尚帝少女，封于南山，种落繁衍，时节祀之。刘禹锡诗“时节祀盘瓠”是也。其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓“五参”。奏乐，则男左女右，铙、鼓、胡卢笙、忽雷、响瓠、云阳，祭毕，合乐，男女跳跃，击云阳为节，以订婚媾。侧具大木槽，扣槽群号。先献人头一枚，名吴将军首级。予观察时，以桄榔面为之，时无罪人，故耳设首。群乐毕作，然后用熊罴虎豹呦鹿飞鸟鸡毛各为九坛，分为七献，七九六十三，取斗数

① 黄涤明：《搜神记全译》，贵阳：贵州人民出版社，1991年，第382—383页。

② 黄朝，刘耀荃：《广东瑶族历史资料》（下集），李默校补，南宁：广西民族出版社，1984年，第724页。

③ 李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广州：广东人民出版社，1995年，第4页。

④ 同②，第667页。

> 也。七献既陈，焚燎节乐，择其女之夸（女夸）丽娴巧者劝客，极其绸缪而后已。十月祭多贝大王，男女连袂而舞，谓之“踏瑶”。相悦则男腾跃跳踊负女而去。①

此文献清楚阐明“祭祀盘瓠”传统与“歌堂仪式”之因缘关系。

清人李来章在《八排风土记》中亦以现场观察者身份记述了排瑶“祀神”情景：“前用人数队，戴革兜，穿皮甲，持枪链相逐；次以一人抱木像，旋转而行，口作鬼啸；又次老瑶数人，穿红袍或绣衣，皆持白扇，拱手遮面，口中亦作鬼啸，每数武，聚舞喧哗，焚楮放炮，此余所目睹者。”② 这个情况和笔者2004年参加的NLD和NL排瑶以房姓为单位自发组织的“歌堂仪式”颇为相似。屈大均《广东新语》载：“岁仲冬十六日，盖田野功毕也，诸瑶至庙为会，名曰要歌堂，男女同集跳舞唱歌，同时自由结婚，礼仪甚为简单。”③ 毛奇龄《蛮司合志》亦云：“元夕祭盘瓠……每祭必合乐，杂进卢沙统鼓葫芦竹笛，令男负女去。”④

至此，对照排瑶自述和他者典籍记载亦明白，古代瑶族“祭盘瓠”之“歌堂仪式”传统已有一套完整仪式：主祭盘王，祭品需“献吴将军首级”⑤，“糅杂鱼肉”⑥，“用熊罴虎豹呦鹿飞鸟鸡毛各为九坛，分为七献”，“其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓‘五参’”。“祭毕合乐，男女跳跃，击云阳为节，以订婚媾”，“相悦则男腾跃跳踊负女而去”，⑦ 还要大宴宾客，选村寨美女劝客，“极其绸缪而后已”⑧，像极祭祀结束后笔者被瑶女殷勤劝酒的感觉。简言之，典籍表述的历史记忆中，“歌堂仪式”传统呈“祭、礼、俗、风”多维一体，亦从仪式的祭品、程式、礼仪、艺术、风情等层面，全面记述了“歌堂仪式”整合民间信仰、本地风俗及艺术传统等多重功能。

在具体仪式音声（音乐）方面：歌有“乡歌”⑨；乐有卢沙（芦笛）、统鼓

---

① 黄朝，刘耀荃：《广东瑶族历史资料》（下集），李默校补，南宁：广西民族出版社，1984年，第675页。

② 〔清〕李来章：《连阳八排风土记》，台北：成文出版社，1967年，第109—110页。

③ 同①，第28页。

④ 同①，第674页。

⑤ 同①，第675页。

⑥ 黄涤明：《搜神记全译》，贵阳：贵州人民出版社，1991年，第382页。

⑦ 同①，第675页。

⑧ 同①，第675页。

⑨ 李默、房先清：《八排瑶古籍汇编》，广州：广东人民出版社，1995年，第4页。

（长鼓）、竹笛、铙、鼓、葫芦笙、忽雷、响瓠、云阳等乐器，“每祭必合乐”，“其乐五合”，[①]程序渐趋复杂；声有“口作鬼啸”（巫啸）、“焚楮放炮”、[②]“扣槽（大木槽）群号”[③] 和诵经；舞有男左女右，连袂而舞的“踏瑶”[④] 等等。

足见，古代“歌堂仪式”，本亦是综合“祭、礼、俗、风－声、歌、乐、舞”之多维一体的丰富文化艺术形式，经民间世代绵延的历史沉淀而成为当代排瑶以此表达信仰传统、民俗传统、歌舞艺术传统的重要经典，本质上看，亦是排瑶文化贯通古今历史发展之必然。

结　　语

综上所述，岭南排瑶“歌堂仪式”是一个民族生命历史的存在标识；排瑶自身和他者典籍的记述都证实了，“歌堂仪式”的文化定向是基于排瑶生生不灭的传统信仰；亦是凝结排瑶“祭、礼、俗、风－声、歌、乐、舞”多维一体文化艺术的经典形式。就本文研究来说，笔者以排瑶自述文本和他者典籍文本双重视角探究岭南“歌堂仪式”，企望在鲜活现实和古老记忆之间理解岭南传统艺术之历史因缘及变迁成因；亦能在充分尊重局内人、尊重考察事实、尊重历史经典传统的多维视野中，了悟“歌堂仪式”作为一种集信仰传统、民俗传统和歌舞乐艺术传统之地方知识体系在中国文化中的独特价值。排瑶“歌堂仪式”，是岭南的亦是中华民族的经典，它是认识岭南音乐知识体系地域风格的又一学术支点。

（原载《星海音乐学院学报》2010 年第 3 期）

---

① 黄朝，刘耀荃：《广东瑶族历史资料》（下集），李默校补，南宁：广西民族出版社，1984 年，第 675 页。

② 〔清〕李来章：《连阳八排风土记》，台北：成文出版社，1967 年，第 109 页。

③ 黄涤明：《搜神记全译》，贵阳：贵州人民出版社，1991 年，第 383 页。

④ 同①，第 667 页。

我写作《第十一交响曲》(《南方》) 的思考与探索

曹光平

1999 年 8 月，我的第十交响曲的第一稿总谱完成，定名：《中国大曲——带埙与笛独奏的第十交响曲》，2001 年 1 月首演；十年以后，2009 年 4 月，《第十一交响曲》的第一稿总谱完成，定名：《第十一交响曲》(《南方》)，此作品在同年广东省交响音乐作品评选获金奖。两个作品的问世，间隔了 10 年，分别处于 20 世纪和 21 世纪两个不同的时代。

《第十一交响曲》，几经重新构思，几经重新写作，写写停停，停停写写，经历了数次间断，从最初的酝酿构思到管弦乐总谱的完成，用了长达整整 8 年的时间（2001 年 4 月—2009 年 4 月）。

一、《第十一交响曲》的构思及其音乐内涵表现要求的处理

在《第十一交响曲》漫长的构思过程中，我一直是在酝酿写作一部标题性的交响曲作品。在世界交响乐体裁的发展过程中，无标题性的写作占上风，但也先后出现了不少标题性的交响曲作品，如柏辽兹的《幻想交响曲》、李斯特的《浮士德交响曲》、丁善德的交响曲《长征》、谭盾的交响曲《离骚》等。《第十一交响曲》先后考虑过《天使》《新东方》《南方》等标题，当时是想构思一部反映当代人精神面貌的交响乐作品。2008 年确定用标题《南方》，并再次调整了构思。

《第十一交响曲》是近 10 年来，我多次赴西藏、云南、贵州、四川、广东、广西、海南、江西等我国南方地区采风的感受为基础，并吸取或运用了这些地区的一些民间音乐素材，表现我国南方人民与北方人民一样，对祖国美丽富饶的山川大地深深地挚爱和由衷地颂赞，表现他们的质朴、勤劳、勇敢，表现他们面对近年来多

次遭受特大自然灾害时表现出来的大无畏的英雄气概、伟大的精神及巨大的力量。

作品分为两个乐章。

第一乐章，慢板。这部作品第一乐章不采用交响曲体裁最常见的富戏剧性和动力性的快板奏鸣曲式，而是用慢板的乐章，以抒情性为主。乐章在进入第三主题之前强化了动力性，推向激动人心的情感高潮，然后再渐渐回返柔和的抒情和优美的诗化了的意境。整个乐章形成了一个大的波浪式的情感表现。第一乐章是表现南方人民情感的乐章。

第二乐章，快板为主。本乐章的开始由慢渐快，以川江号子音调为基础的动机由弱到强、由远渐近，并由定音鼓首先演奏出来，接着在铜管组、木管组、弦乐组、打击乐组不断地呼应、反复、展开，加上不同主题材料对比和交错，并在和声、节奏、复调、织体、音色、音区等方面的处理不断加强不协和性、动力性、戏剧性和紧张度，形成多次波浪式的高潮迭起涨落，并在极其强有力的节奏的全奏中结束。整个乐章大量使用各种打击乐，尤其是定音鼓、中国排鼓、大鼓。这第二乐章是表现南方人民力量的乐章。

二、南方民间音乐素材的选取及运用

我写作《第十一交响曲》在音乐材料的使用上，采取了与《第十交响曲》完全不同的路线。《第十交响曲》未采用任何具体的我国民族或民间的音乐素材，而是设计特定的音程、节奏的形态，体现中华民族的特质，这是一种作曲家可以选择的路线方式。而《第十一交响曲》则与它反其道行之，即选取、吸收、运用了较多具体的民间音乐素材或具体的风格元素。我认为对民族民间音乐风格、精神或素材采取这两种不同的路线方式都是可以的，完全取决于作曲家对创作作品时的构思或态度。不同的作曲家或作曲家对不同的作品可以自己选择、决定。并不存在绝对的高下之分。

第一乐章第一主题 A，吸收了西藏民间最常用的羽调式及常见的上四度与上小三度相结合的音调：

谱例 1 藏族民歌弦子《洽那伊所洛》



谱例2　《第十一交响曲》第一乐章主题 A



第一乐章第二主题 B，运用了广东惠阳港口渔歌的音调素材。这首渔歌的旋律我首次接触是在文化大革命期间，上海音乐学院的老同学左焕坤送给我的上海青年京剧团《南海长城》剧组编印的《渔歌集》中见到，当时我便很喜欢这首音调非常有特点的旋律，后来在 1986 年与广东电台音乐组的编辑一起去海陆丰及惠阳地区采风时又听到这首歌，印象更加深刻；在《中国民间歌曲集成·广东卷》中也有这首民歌的记谱。当然各个版本有些差异。下面是这首渔歌及我作品主题 B：

谱例3　广东惠东县渔歌《头隔山 = 隔洲》(噢噢央调)



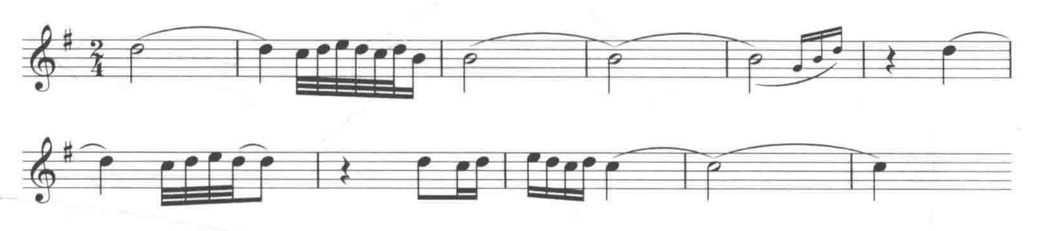
谱例4　《第十一交响曲》第一乐章主题 B



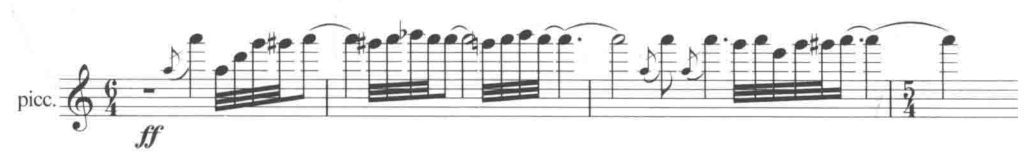
第一乐章第三主题 C，吸收了彝族民间音乐的音调，尤其是海菜腔和彝族笛子的旋律。以前我曾去过四川冕宁县的彝族地区，对彝族的音调和节奏有非常深

的印象，极其喜爱。本主题吸收彝族笛子音调的旋律较多，也吸收了海菜腔的一些特点，主要是彝族特有的七声音阶风格旋律的音调，非常有特色：

谱例 5　彝族笛子曲



谱例 6　《第十一交响曲》第一乐章主题 C



第二乐章第一主题 A，吸收了川江号子和何柳堂作曲的广东音乐《赛龙夺锦》的以小三度为主的音调和双音节奏动机，并加以多样化的发挥。节奏与速度由慢渐快，节奏的变化也随之多样，并有多样性的对答模仿：

谱例 7　《川江夫号子》



谱例 8　广东音乐《赛龙夺锦》何柳堂作曲



谱例 9　《第十一交响曲》第二乐章主题 A

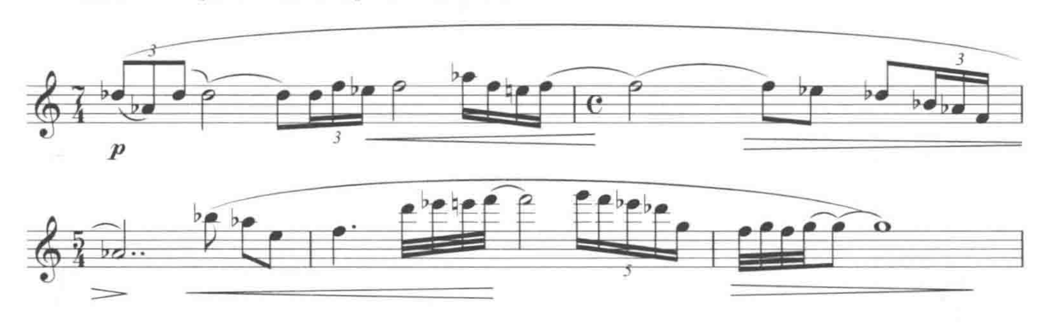


第二乐章第二主题 B，吸收了广西京族民歌《采茶摸螺歌》（叮当叮）的抒情优美旋律，成为作品第二乐章最抒情最富歌唱性的旋律部分，并贯穿整个乐章的乐思发展之中。

谱例 10　广西京族民歌《采茶摸螺歌》（叮当叮）



谱例 11　《第十一交响曲》第二乐章主题 B



第二乐章第三主题 C，吸收了贵州苗族飞歌的类似大三和弦分解的音调特色。这是大家都非常熟悉的。主题 C 将此素材处理成以十六分音符为主的充满活力充满朝气的乐思，并在展开部中继续展示和发展。

谱例 12　贵州召江苗族民歌《歌唱美丽的家乡》



谱例 13　《第十一交响曲》第二乐章主题 C



三、总体音乐风格统一性的把握

《第十一交响曲》的两个乐章的6个音乐主题，吸收了我国南方不同地区不同民族的民间音乐元素，有时是具体运用了民间音乐的旋律。

比较多的不同民族不同地区的音乐风格元素，在一部作品之中引用，如何使它们有一定的统一性，这是个写作之中遇到的重大问题。

在当代作品之中，也曾有过所谓拼贴大量不同风格的作曲家作品的情况，如意大利作曲家贝利奥的交响曲。反过来，作品音高材料的高度单一性、集中性（包括用序列材料或调性的主题材料）则更常见。

在本作品中6个不同主题的不同素材的统一性表现在：

1. 各主题都是中国的南方音乐的风格，都带有南方风格的一些共性，旋律优美、色彩鲜明。

2. 调式上均以五声调式为主，而且羽调式更具有中心的地位，其次是宫调式，这两种调式一柔一刚、一阳一阴，互相得以协调。

3. 以五声性的音调为主，并结合七声性的偏音和变化音起丰富色彩的作用，有时甚至结合非调性的片段，形成作品旋律特有的风格，并突破了原民间素材的局限。

4. 主调材料的重复和再现起很大的统一作用，包括在第一乐章 B、A 主题的再现；第二乐章 A 主题材料的贯穿，在展开部中 A、B、C 三个材料的反复出现、交替、变化、综合，在再现部的开端出现第一乐章 C 主题在第二乐章呼应和再现。

5. 总的调性布局的强大逻辑：g－♯c－g－g，形成极有力的统一作用，也就是说第一乐章 g 羽的开始，结束在最远的♯c 羽调上，第二乐章又从 g 羽调开始，结束在 g 羽调上。中心调的支柱性统一作用非常明显。首尾呼应，统一完满。

四、《第十一交响曲》的结构设计

这部交响曲的总体结构为慢板、快板两个乐章。

第一乐章是五部的拱形结构：A B C B A

第二乐章是结构较为自由的奏鸣曲式，并吸收了中国大曲的板式结构特点。

表 1 第一乐章的结构曲式(*136* 小节)拱形对称五部结构

	引子	Ⅰ A　2 乐句		Ⅱ B　4 乐句			
		a^1	a^2	b^1	b^2	b^3	b^4
小节	8 (1—8)	8 (9—16)	14 (17—30)	9 (31—39)	5 (40—44)	17 (45—61)	15 (62—76)
调性	无调性	g 羽	♯f 羽、c 羽	f 羽、♯g 羽	♭e 羽♭a、♭b、e 羽	d 羽、c、♯c、a、g、♯d 羽	b、♭e、c、♯f、d、♭a、f、♭e、a、♯c、♯f、g、c、e、g
速度	♩=53			♩=82		♩=73、78	♩=168
力度	*ppp pp*	*p*	*mp*	*p*	*mp*	*mf　f*	*f*

	Ⅲ C　3 乐句			Ⅳ B^1　2 乐句		Ⅴ A^1　3 乐句		
	c^1	c^2	c^3	b^5	b^6	a^3	a^4	a^5
小节	9 (77—85)	8 (86—93)	10 (94—103)	3 (104—106)	5 (107—111)	6 (112—117)	9 (118—126)	10 (127—136)
调性	D 宫♭B、C、♭A、E、♭A	D、B、A	D、A	♭e、c、a	♯g、d、e、d	♯c、b、a	♭b、g、♯f、♭A、E	♯c
速度	♩=88	♩=80		♩=78		♩=53		♩=51
力度	*ff*	*f*	*mf　mp*	*p*	*p　pp*	*mp　pp*	*p*	*pp　ppp*

表2 第二乐章的结构曲式(359小节)

[呈示部]

	A 主部									
	a^1	a^2	a^3	a^4	a^5	a^6	a^7	a^8	a^9	a^{10}
小节	11 (1—11)	14 (12—25)	7 (26—32)	16 (33—48)	10 (49—58)	7 (59—65)	6 (66—71)	7 (72—78)	13 (79—91)	7 (92—98)
调性	g羽、b羽、♭e羽	g羽、♯c羽 b羽、e羽	g羽、f羽 b羽、♯g羽	g羽、d羽 b羽、c羽	g羽－调模糊	a羽	♭e羽	b羽	♯c羽	♯c羽
速度	♩=44、56	♩=63	♩=78	♩=92	♩=108	♩=128	♩=136	♩=144	♪=298	♪=306
力度	*pp*	*mp mf f ff*	*mf*	*f ff*	*mp mf f ff*	*mp*	*mf*	*f*	*p mp*	*mf f ff*

[展开部]

	连接部		副部 B		副部 C			展示部引入段		
			b^1	b^2	c^1	c^2	c^3			
小节	9 (99—107)	6 (108—113)	11 (114—124)	9 (125—133)	6 (134—139)	11 (140—150)	9 (151—159)	5 (160—164)	14 (165—178)	20 (179—198)
调性	d羽、f羽	a羽、♯c羽、♭E宫	♭D宫－调模糊	♭E宫－调模糊	♭A宫、F宫 B宫、G宫	♭A、♭E C、♭D E	E、D	无调性	无调性	无调性
速度	♩=89		♩=63		♩=136			♩=98		
力度	*ff mp pp*	*mp p pp*	*p*	*mp p*	*pp p*	*mf*	*f*	*ff*	*pp p mp mf*	*ff*

	展开 A		展开 B				Fugatto 赋格段				
	a^{11}	a^{12}	b^3	b^4	b^5	b^6					
小节	8 (199—206)	10 (207—216)	4 (217—220)	10 (221—230)	10 (231—240)	9 (241—249)	12 (250—261)	10 (262—271)	16 (272—287)	12 (288—299)	6 (300—305)
调性	♯g 羽、♭b ♯f	c、♭e、♯c 羽	♭A、D G、♭D	A、E ♭B、♭E	C、G ♭D、♯F	D、F ♭E、♭G	♯C 羽、C宫、♭D	e、♭G g、G	♭E、A D、♭A	♭A、A e、♭E	D、♭AF、C、e
速度	♩= 146	♩= 156	♩= 86	♩= 368		♩= 96	♩= 108				
力度	*ff mp mf*	*f ff*	*f*	*p mp*	*mf f*	*ff*	*p*	*mp*	*mf ff*	*f*	*ff*

[再现部]

	插部 I C		副部 B		主部 A				
小节	4 (306—309)	6 (310—315)	3 (316—318)	3 (319—321)	5 (322—326)	5 (327—331)	11 (332—342)	9 (343—351)	8 (352—359)
调性	D、♭B C、♯F	G－调模糊	G	G、♭E	g 羽	g 羽	g 羽、a 羽	g 羽	g 羽
速度	♩= 92		♩= 78		♩= 118		♩= 128	♪= 273	
力度	*ff*	*f*	*mp*	*mf*	*ff*	*mf*	*f*	*ff*	*fff*

五、作曲技法的处理

1. 多调性宫音系统变更的处理与布局

在本作品的结构图式中，可以看到调性的布局。民族五声性的调式在这部交响曲中以羽调式和宫调式运用得比较多，尤其是羽调式。整个作品以 g 羽调为主要调性。但是在作品的某些片断，调式不清楚，只能分析出它的宫音系统，这在某些民族民间音乐中也有这样的现象。

在这部交响曲的构思、设计、创作过程中，注意了宫音系统变更的布局图式。也就是说从宫音系统的角度，作品是以♭B 宫音系统为主。

下面是作品宫音系统的布局图式：

第一乐章：♭B ♭A D ♭G E

第二乐章：♭B E ♭D A C F ♭E G ♭G ♭A D B ♭B（其中 E 至 B 为 12 音）

宫音系统：♭B ♭A D ♭G E ♭B E ♭D A C F ♭E G ♭G ♭A D B ♭B

从以上图式可以特别看出：

1. 全作品的两个乐章都是从♭B 宫音系统开始，全曲也结束在♭B 宫音系统。

2. 第一乐章主要建立在 5 个不同的宫音系统上，是开放性的，没有宫音系统的“再现”。

3. 第三乐章贯穿了 12 个不同的宫音系统上，是 12 音的特殊处理，最后“再现”♭B 宫音系统形成的首尾呼应。

2. 色彩性的非调性因素

《第十一交响曲》总的来说是一部有调性的音乐作品，大部分音乐有明确的调性，或有明确的宫音系统。在某些片段也存在一些非调性因素。例如在第一乐章的引子中的开始 3 小节，弦乐的背景是全音阶的 4 音和声（f、g、b、♯c 音），而颤音琴和小钟琴的色彩性片段，是由非调性的 9 音列构成的 3 个小音群，作为一个色彩性的非调性片断，十分富有意境。见下例：

谱例 14　第一乐章引子片断（第 2—3 小节）



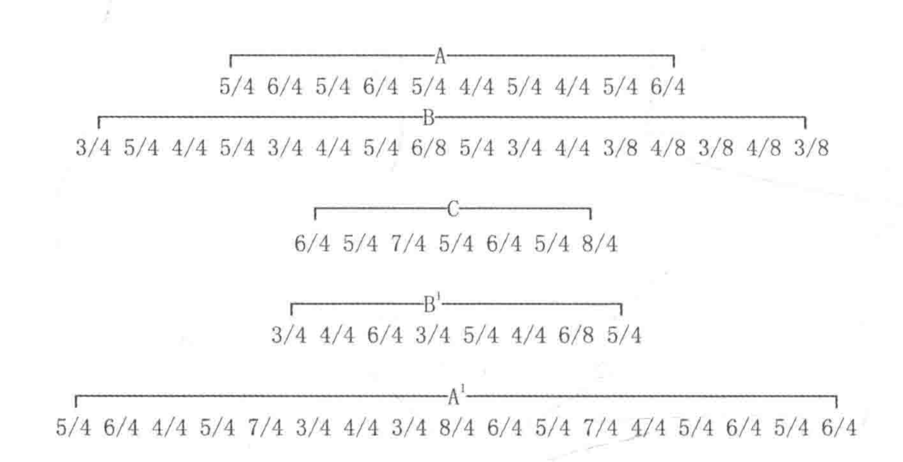
引子片段的 9 音列



作品的其他部分，也有类似的情况，尤其是第二乐章展开部的引入部分。

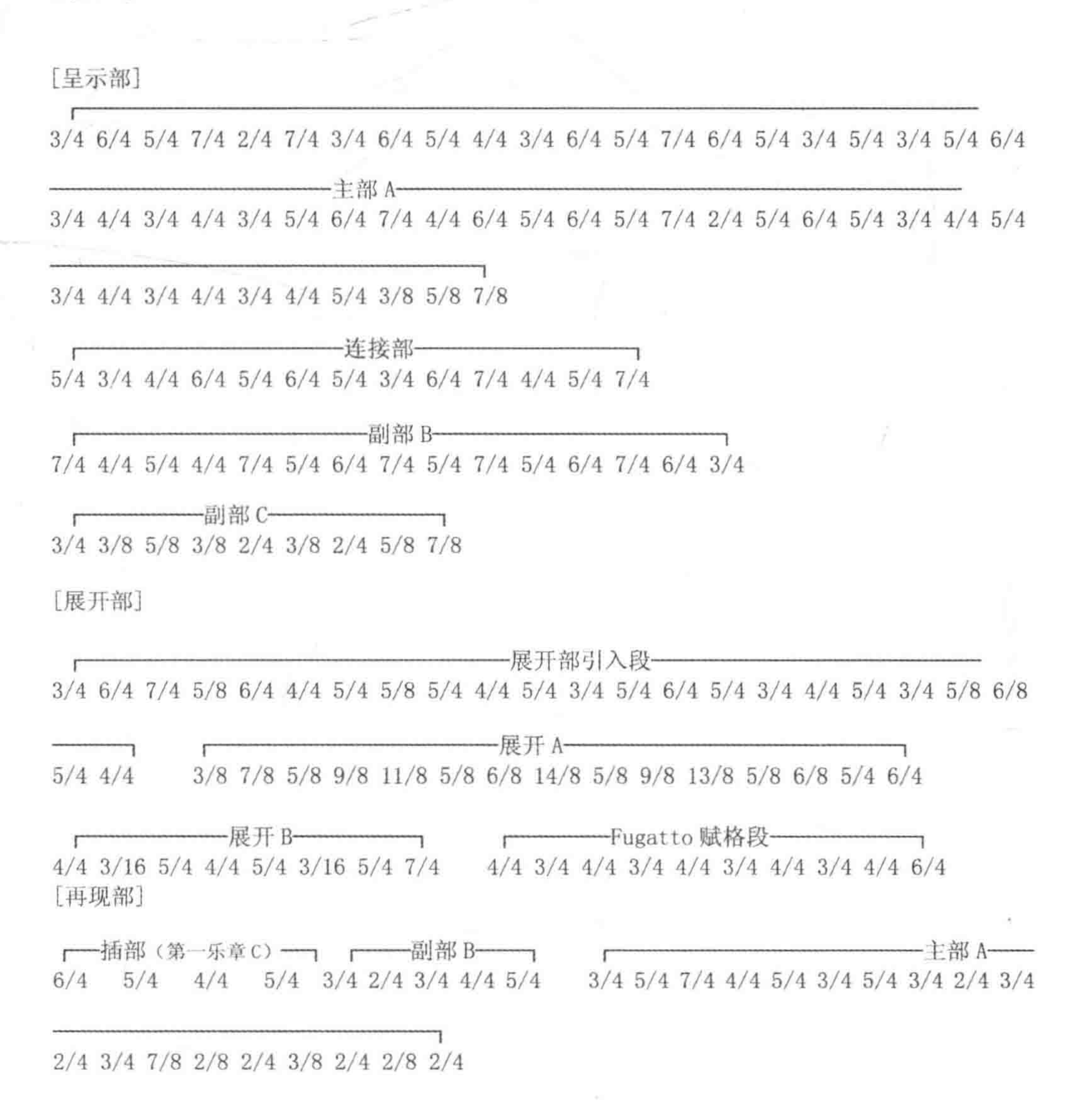
3. 多节拍变换的处理

作品的两个乐章均运用了多种节拍的变换，突出节奏节拍运动变换的结构张力。第一乐章的节拍单位以四分音符为主，在 B 段和 B¹ 段中也有少数的八分音符为节拍单位：



第二乐章中多种节拍的变换更为频繁更为复杂，甚至在展开部的“展开 B”中有以十六分音符为节拍单位的，而在呈示部的“副部 C”、展开部的“引入

段”、“展开 A”、再现部的“主部 A”的结尾部分，较多运用了以八分音符为节拍单位的多种节拍形态，与其他节拍交替构成节拍形态频繁变换的复杂“路线图”。



4. 节奏形态的变化逻辑与呼应性

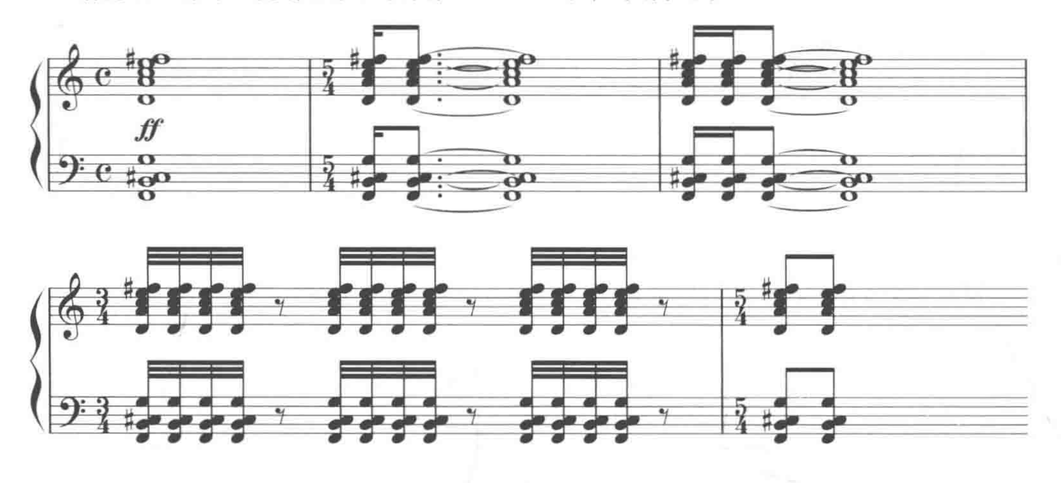
(1) 第一乐章以抒情为主，节奏时值的变化之伸缩性幅度比较大，以各种时值形态的交替结合为主，包括加附点的二分音符、四分音符、八分音符、十六分音符、三十二分音符等形成各种组合的线条性形态。

（2）第二乐章展开性与戏剧性很强，经常出现一些块状的段落，它们段落内部有时以一种节奏为主，而与相邻的段落形成对比。例如展开部的“展开 A”中两次交替出现的八分音符为主的段落和以十六分音符为主的段落（第二乐章的第199—213 小节）。

（3）各种三连音、五连音等非均衡性划分的节奏形态，在这两个乐章中均运用较多，并形成节奏风格的呼应。

（4）切分节奏的运用和同音反复强化节奏律动的运用，主要应用在强奏或推向高潮的过程中，在第二乐章运用得很多。如第 57—58 小节、第 98 小节、第179—183 小节、第 214—215 小节、第 249 小节、第 284—287 小节。下例是第二乐章 179—183 小节铜管部分。

谱例 15 第十一交响曲第二乐章第 179—183 小节（铜管组）



六、思考与探索的主要问题与感受

1. 构思内涵的定位

交响曲作为一种非常主要的大型的以器乐《管弦乐》表现为主的音乐体裁，它的最主要的发展是在 18 世纪末到 19 世纪的欧洲，产生了辉煌的成果，海顿、莫扎特、贝多芬、柏辽兹、舒伯特、舒曼、门德尔松、圣 - 桑、柴科夫斯基、勃拉姆斯、勃鲁克纳、马勒、德沃夏克、斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、西贝柳斯等作曲大师创作出了许多交响曲的经典作品，它们是人类文化宝库中的精品。20

世纪以来，在欧洲、美洲、亚洲及其他地区也相继产生了不少交响曲的优秀作品。中国作曲家马思聪、丁善德、朱践耳、罗忠镕、郭文景、王西麟、赵季平、鲍元恺、谭盾、瞿小松、叶小纲等人也创作有交响曲体裁的优秀作品。但是，作为一股潮流它正在减退，不少当代著名作曲家没有写作交响曲体裁的作品，或者对此兴趣不大。交响曲体裁的写作以后会否再度兴盛，也未可知。

我个人对于交响曲体裁很感兴趣，并且很关注，对于现代作曲大师如斯特拉文斯基、梅西安、肖斯塔科维奇、贝利奥、卢托斯拉夫斯基等人的交响曲作品非常喜爱也很崇敬。

交响曲是一种表达深刻思想、抒发丰富情感的结构复杂的大型音乐体裁。我在构思和写作《第十一交响曲》的漫长过程中，感到最困难的是作品构思的定位，作品写作的具体意义和价值。

我写作的交响曲作品中，《第三交响曲》与《第四交响曲》是有标题的：《黄河》《天梦》，《第十交响曲》是“半标题”——《中国大曲》，其他都是无标题的。《第十一交响曲》在考虑酝酿构思时，便确立了写作一部“标题”交响曲。具体用什么标题，表现什么内涵，一直很犹豫：《新东方》《天使》《南方》，确定了《南方》标题后，曾考虑是否需要给两个乐章分别称为“南方的大地”、“南方奏鸣曲”，后来还是决定取消乐章的小标题。标题与作品表现的内涵、内容及社会意义是紧密联系的。

另外一个构思的重要问题是音乐材料的“定位”。最初曾考虑并设计了音列和序列，后来放弃了，改为以南方采风所接触的有关民间音乐特色材料为主，以民族调式的调性形态为主。这是音乐材料“定位”方面的重大改变。

2. 音乐风格的定位

中国风格与东方风格的追寻，不追求“世界性”与抽象风格，注重民族性、现代性、交响性的结合。

对于这部交响曲的总体风格，是这样考虑的：有比较鲜明的中国风格，而且是强调南方的音乐风格特色。作品的总标题为《南方》，也象征着风格的具体指向。

我在构思不同的交响曲作品时，并不都是与这部作品相同或相近，有时相距甚远。

《第九交响曲》是无标题的，在曲式结构上中国民族音乐大曲结构的元素。而在音高风格上并不特别强调中国音乐的特色，音高材料序列化理性化的处理，使作品的民族风格并不鲜明。

《第十交响曲》的风格又是另外一种倾向，即不是具体运用某种民间的特定

风格，但通过某些音程的强调，有明显比较泛化的中国特色，再加上民族管乐器埙和笛的渲染，更强调了中国民族风格的总体特色。

《第十一交响曲》的风格定位与上述两部交响曲均不相同，而是建立在作品各主题所选用的民间音乐材料的风格取向上。作品的第一乐章所蕴含的藏族音乐风格、广东南海渔歌风格、西南彝族音乐风格是明显的；作品的第二乐章表现出来的川江号子的特色、广西京族和贵州苗族音乐的特色都是比较鲜明的，它们又共同构成了我国南方民族音乐的风格特色，它们是具体的，也是民俗化了的。

这种具体化的中国南方民族民间风格，与音乐的交响性、现代性相结合形成这部交响曲的总体风格定位。

3. 音乐材料、音乐语言的定位

一方面要特别注意所选用的民族民间音乐材料的民族调式及音调特征的继承和保留，另一方面要发挥创造性，使这些原始的音乐材料、音乐语言形态有所丰富、有所扩张、有所装饰、有所变异，将“传统”因素与“现代”因素结合与综合，注意探索与继承的协调，注意共性与个性均得以发扬。

在作品音高材料的处理上，特别思考了五声性的以大二度和小三度为主的声部进行，与它的各种变形的音列、半音阶的片断、全音阶的片断、多调性因素、泛调性因素、无调性因素相结合、相协调。这样的变异性处理，在引子、连接、展开中更为多见。

这样，音乐材料、音乐语言尽可能恰当地、有条件地处理和协调，既体现了比较鲜明的民族特色，又具有明显的现代感和比较新颖的风格。

4. 作品理性和感性的控制、艺术性与技术处理的协调的定位

在《第十一交响曲》的写作过程中，理性的设计也是很主要的一个方面，并与技术上的各方面的处理相协调。尤其在结构的方面。

第一乐章选择了 A B C B A 的拱形对称的五部结构，句式的安排为：2 句—4 句—3 句—2 句—3 句，逻辑性很强。而力度的处理、节奏的处理随着情感的起伏自由变化，体现了理性与感性的控制相协调，声部的交接和音乐织体的自如变化等技术处理紧紧与艺术性的体现相联系。第二乐章也是同样，将结构的设计与作品的理性、感性、艺术性的处理相结合。

5. 作品接受群体和传播层面的定位

在这部交响曲的构思和创作过程中，也认真考虑了作品的接受群体和传播方面。

交响曲是属于结构形态相当复杂的大型音乐体裁，主要是通过管弦乐队音乐会和 CD、DVD 等与听众接触，听众面相对比较少。在各大城市经过了多年交响音乐欣赏的推广，已开始形成了一批热爱交响音乐的听众。

中外大量的交响音乐作品中，一些著名经典作品，如贝多芬第一、第三、第五、第六、第九交响曲，柏辽兹的《幻想交响曲》，柴科夫斯基的《悲怆交响曲》，德沃夏克的《新世界交响曲》，丁善德的《长征交响曲》等深受广大交响曲爱乐者欢迎。说明某种程度的“雅俗共赏”是可能的。

在写作这部交响曲的过程中，我尽量考虑突出优美的旋律线，突出民族风格的韵味，突出情感的表达，强调“煽情”，强调引起情感共鸣和欣赏的心态。

当然，交响曲的接受群体和传播方面是很有限的。过分强调普及性和通俗性，会损害作品的艺术性和深刻性。所以我在创作中也在不断思考不断调整，探索一条与交响曲爱乐者心灵沟通，并共同奔向交响世界新天地的广阔大道。

（原载《星海音乐学院学报》2010 年第 4 期）

广东瑶族

——排瑶民歌分类考释

谢永雄

广东省的瑶族分别聚居在连南瑶族自治县、连山壮族瑶族自治县、乳源瑶族自治县3个自治县和怀集下帅壮族瑶族乡、连州市三水瑶族乡和瑶安瑶族乡、阳山县秤架瑶族乡、始兴县深渡水瑶族乡、龙门县蓝田瑶族乡等6个民族乡。瑶族支系他称甚多，有以居住的地区而得名的，如：排瑶（八排瑶）、东边瑶、西边瑶、深山瑶、浅山瑶、高山瑶、平地瑶、本地瑶、连山瑶等；有以服饰特征得名的，如：尖头瑶、箭瑶、白瑶、黑瑶、板瑶等；有以砍山耕种，经常迁徙而得名的，如：过山瑶，等等。这些都是别人加给她们的他称，广东的瑶族除排瑶自称为“敏”或“藻敏”外，各瑶均自称为“勉”或“优勉”。瑶语“藻”和“优”是汉语“瑶”的意思，“敏”和“勉”是汉语“人”或“民”的意思；亦即是他们都自称为“瑶人”或“瑶民”，但他们之间方言差别很大，有的甚至不能通话。连南瑶族自治县是广东聚居瑶族最多的地方。而那里的瑶族支系——排瑶则是最具特色的一个瑶族支系。

一、地理、人文环境与族称、族系渊源

连南瑶族自治县，位于广东省西北部，东北与连州市交界，东南与阳山县相连，南接怀集县，西邻连山壮族瑶族自治县，西北与湖南省江华瑶族自治县接壤。

排瑶聚居的地区山高林密，峻岭连绵，这里的喀斯特地貌发育充分，石山林立，奇峰突兀，形成一个近乎封闭式的生活圈，较小受到汉族的文化辏合，较好地保留和发展了自己的排瑶文化。以稻作为主、狩猎为附，自然崇拜、祖先崇拜、图腾崇拜、独特的道教化宗教信仰等的部族传统遗风依然存在。从他（她）

们的衣着打扮上看，便可见一斑。如：排瑶的头饰，瑶民男女老少都留长发、将其盘结在头顶上成圆锥形的发髻，再插上 1 至 3 支雉鸡尾毛。耳吊耳环，脖子上戴有数个项圈。男的裹红头巾，已婚妇女裹绣花头帕，并插有银簪或银钗等装饰品（未婚的姑娘，头上不裹头帕）。军寮、大坪等地结了婚的妇女，则头戴竹壳大板扎成的小帽，并佩戴各种银牌、银钗、手镯。小孩则多戴有脚镯，意为避邪除恶。

又如排瑶的服饰，不论男女皆穿无领无扣开胸的枇杷襟衣，下身穿短至膝盖的直筒大裤管裤，颜色为蓝靛色、咖啡色或棕黑色。男衣短于肚脐，女衣长至膝盖。男的腰缠红腰带，女的腰缠白腰带。膝下打脚绑，脚绑有白、黑、黄等颜色。并且男的随身佩带鸟枪、兽皮袋（内装火药、烟叶等杂物）、尖咀柴刀，谓之“三件宝”，威风凛凛。女的携绣花瑶袋、高脚太阳伞、钩咀柴镰刀“三件宝”，婀娜多姿。排瑶这些装束，就连外出参军转业或外出读书回乡的瑶民青年，依旧又蓄发留装，穿回排瑶的服饰。可见排瑶本族服饰文化深受瑶民的认同而根深蒂固。

瑶族族称文化有着较远的渊源，其称谓数量之多，在我国各民族中是十分罕见的。仅自称就有勉、优勉、门、金门、史门、敏、标敏、布努、布诺等 60 余种。他称更多达 390 余种。这些他称显然都不是科学的称谓，但对于研究各地瑶族历史和文化特点则有一定的帮助。瑶族族称的“瑶”，最早来源于南北朝至隋朝时期的“莫徭”，宋代的“徭”，元明清至民国初期侮辱性的“猺”等称谓。中华人民共和国成立后，为贯彻民族平等政策，废除了过去带有歧视、侮辱性的部首——“反犬旁”，把“猺”改为“瑶”，确定“瑶”为瑶族的族称，把自称、他称的各地瑶人统称为瑶族。

在连南聚居的排瑶，习惯聚族而居，早在明代时期就形成了“八排二十四冲”的大分散、小聚居的居住格局。“八排瑶”的名称，从明成化二年（1466）起就常见于史书《连山县志》中。“排”是对瑶族大山寨的称谓，“冲”即瑶族小山寨，“八排二十四冲”即八个大山寨二十四个小山寨。排瑶住房多建于高山峻岭上，以竹木结构或以土、砖为墙，沿山势坡度建房，其房屋排排相叠，形成山寨，被汉人叫作“瑶排”，因其有八个大山寨，故被称为“八排瑶”，这八排为：西部的军寮排、马箭排、里八洞排、火烧排、大掌排，东部的南岗（行祥）排、油岭排、横坑排（“二十四冲”因历史久远，情况已有很大变化，众说不一）。再者简称为“排瑶”而得名。

瑶族是历史悠久的古老民族，其流涉及分布地域之广，是我国各少数民族中

少有的。关于瑶族族系渊源，众说纷呈，据记载归纳以下几种：第一，瑶族源于“山越”，原始居住地在今江苏、浙江一带，会稽山（浙江绍兴）和南京（江苏）十宝殿（店）是主源之地。第二，瑶族源于“长沙武陵蛮”原居住地在湖南的湘江、资江、源江流域和洞庭湖沿岸地区。其中有人认为，还应包括湖北、四川、贵州、江西、安徽、河南、陕西等省部分地区。第三，瑶族源于“五溪蛮”，原始居住地在湖南、贵州之间。第四，瑶族来源是多元的，既有“长沙、武陵、五溪蛮”的成分，又有“山越”成分。第五，瑶族源于春秋时期，居住在今河南莞邓县和湖北襄樊之间的“尤”（语言学家称“尤”为“优”）人。瑶族先民古称“尤人”，“尤”是其自称，也是今天瑶族的自称。

如按第五种说法，历史推移较为久远一些，“尤”原为九黎、三苗之后。九黎、三苗最初活动在中国江南地区，由于人口不断繁衍，向北寻找生活基地，进入黄河中下游地区，与东进的黄帝、炎帝部落接触并发生战争，九黎、三苗战败，被迫向南迁徙，到秦汉时期，瑶族先民逐步形成了以长沙、武陵或五溪为中心的活动地区，时称“蛮”。魏晋南北朝时期，部分瑶族先民一度北迁，进入河南、安徽一带活动，但主要居住地仍在湖北、湖南、江西部分地区。隋唐时期，中央王朝对少数民族实行“以夷治夷”的羁縻政策，促使了瑶族先民原始社会的分化和瓦解，开始了血缘关系向地缘关系的转化，当时居住在湖南西南部和两广北部山区的瑶族先民被称为“莫徭”。到了宋代，宋王朝在瑶族地区不断完善羁縻统治，使瑶族先民进一步分化、发展，逐渐形成为单一的民族。元明时期，瑶族被迫继续大量南迁，不断深入广西腹地。特别是明代，两广已成为瑶族主要分布地区。进入明末清初，部分瑶族又由广东、广西分别迁入贵州和云南的南部山区，少数瑶族向越南、老挝、缅甸、泰国等东南亚国家转移，从而形成了“岭南无山不有瑶”的分布格局。这些历经迁徙的瑶族，其中部分当属在广东早期活动的排瑶之先民。

瑶族进入连南的确切时间史籍无明确记载，而关于排瑶的形成和源流问题至今尚无定论，据部分史料记载归纳大概有以下几点：

1. 史书《阳山县志》《隋书·地理志》《连州志》转载《唐书·王晙传》等，均提及广东瑶族之事件。而唐代著名思想家、文学家刘禹锡于元和十年(815)，被贬连州时写下题为《莫徭歌》《蛮子歌》《连州腊日观莫徭猎西山》等诗篇。则证实最迟在唐代已有排瑶在连南居住。《莫徭歌》诗中写道：“民居占泉眼，火种并山脊”，这与排瑶大都居住在石灰岩地区岩溶地貌的山泉旁，在山野间从事刀耕火种的情景吻合。《蛮子歌》里描述：“蛮衣斑斓布”、“时节祀盘瓠”

和“腰斧上高山”的瑶族先民风俗与排瑶的生活习俗基本相同。而“连州腊日观莫徭猎西山”一句，从地理上看，连州以西的群山就是排瑶聚居的地方。

2. 据清代姚柬之:《连山绥瑶厅记》四之《风俗》记载:“广东初无瑶，宋绍兴（1131—1162）中，有连州人廖姓者，仕广西提刑，归，携瑶仆十余人，散居油岭，横坑间。男穿耳带环，以五色珠鸡毛饰髻；女坦胸，戴白垫角巾者曰排瑶，……”笔者曾凭这一记载，深入连州廖姓村落采访探寻，未果。然而笔者小时候就听闻连州廖姓人与瑶族关系来往密切，并敬奉狗。盘瓠，亦称盘王、盘护、盘古等，是神话传说中龙犬的名字。瑶族的盘瓠崇拜，实际上是一种氏族图腾崇拜。很多瑶族人都认为盘瓠是瑶族的始祖，把他当作始祖神加以崇拜、祭祀与供奉，认为它具有莫大的神力。瑶族的先民每逢迁徙，必携带祖先偶像，每到一处，一定先立盘王庙，以进行祭祀。虽然这一记载年代后于刘禹锡的诗，造成排瑶是由宋代连州廖姓人从广西带来之传说不可信，但连州廖姓人过去的春秋庙祀、敬奉狗等习俗，这与瑶族供奉龙犬——狗等，是否有某种意义上的关联？留待学者们进一步探究。

3. 形成排瑶的成分是多元来源并就地形成的。排瑶自认为先民主要来自湖南湘江、沅江流域的中下游和洞庭湖地区。约在隋唐时期，他们祖先经辰州、道州等地，迁徙到连南山区结寨定居。排瑶在迁徙和形成中曾揉合了瑶族其他支系参与其中。清代屈大均在《广东新语》卷七《人语·瑶人》中，谈到八排瑶时就提到“板瑶”、“箭瑶”，此后板瑶、箭瑶均融入排瑶之中，并且联合多姓族人先后共结成寨，成为地缘社会组织。至今从各排的风俗习惯以及服饰上的差别，仍可察觉这点。反应在音乐上就是：位于连南瑶族自治县东部的瑶寨与位于西部的瑶寨自身的音乐风格较相近，而东、西两地的音乐风格就略显不同。

二、民歌分类

连南瑶族自治县，是广东瑶族聚居最多的一个县。聚居着七万多勤劳勇敢、聪明朴实的瑶族同胞，这里不仅有丰富的物产资源，也有着悠久的历史和灿烂的文化遗产。瑶族是一个爱唱歌的民族，她们在劳动时要唱歌，恋爱时要唱歌，悲欢离合要唱歌，婚丧祭祀、传授知识、缅怀古人要唱歌，逢年过节更要唱歌，可谓世事万物皆可歌。使歌谣在其文化艺术、日常生活中占有十分重要的地位，因而这些绚丽多彩的排瑶民歌，像一面镜子一样，反映着排瑶人民在历史长河中非

凡的智慧和才华。排瑶自幼就开始学唱歌，曲调并无大人小孩之分。每年除夕之夜，长辈就教晚辈唱歌。男的学唱红白喜事的“贺新房歌”、“新年歌”，待人接物的“礼节歌”，生产劳动的“生产知识歌”、“气节歌”等；女的学唱“生孩子歌”、“绣花歌”等妇女常用调。

排瑶因居住环境的封闭，是一个较多地保持着原始传统习俗的瑶族支系，由于长期定居，语言较统一，但没有本民族的文字，语言属汉藏语系苗瑶语族瑶语支、属勉语、藻敏方言，一般能兼通汉语，通用汉文。排瑶民歌文学母体的题材多种多样，内容涉及社会的方方面面，歌词多以长短句为主，亦有五言句和七言句。它的民歌由于感情表达的需要或受歌词的约束，大多数用散板体自由节奏演唱，但要将长期处于封闭社会环境中的排瑶民歌进行分类，情况较为复杂。如果按汉族民歌的传统分类法来分，大致可作如下分类：

1. 在形式上分有：历史歌、歌堂歌、办事调、风俗歌、知识歌、劳动歌、情歌、山歌、儿歌舞歌，等等。

2. 在内容上分有：爬山调、谈婚调、办事调、痛苦调、哭丧歌、哭嫁歌、古歌、苦歌、盘王歌、天黑歌、格洛堂歌、讴莎腰、讴波娌、过州歌、祭事歌、祭祀歌、弹指歌、生产知识歌、白花请教歌、生孩子歌、隔山对歌调、十二月花歌、贺歌、礼节歌、气节歌、绣花歌、叙事歌、敬酒歌、新年歌、贺新房歌、优嗨歌、单身汉歌、对歌、经文，等等。

3. 在时代上分有：传统民歌、新民歌、现代革命民歌，等等。

现存的排瑶民歌大都是散板自由节奏的单声部民歌，歌唱形式以独唱、齐唱、对唱、群问一答或一问群答和领唱与齐唱呼应为主。以上诸种瑶歌，名目繁多，笔者认为：既不能像汉族民歌那样按形式、内容、时代来分类，也不能按排瑶自己描述的“凡事都可歌”的分类来区分。因为“大分散、小聚居”的居住格局，形成不同的山寨有着不同的音乐文化色块。只要细心归纳分析，便可从中发现在曲调上某些瑶歌有着共通的地方，有些是同一曲调运用到不同的形式中。虽然有些曲调因形式的不同而略有差异，但从演唱风格、旋律线条、调式、音程的特征等作一比较，它们很多都以同曲而异词的形式出现。甚至同一个民歌手演唱同一首民歌，每次演唱都会出现不同的节奏和旋律。所以对于排瑶这种在特定环境中，又各自不同的音乐文化色块的特例，以音乐体裁分类更贴近、简明，从音乐的角度更易理解排瑶民歌，更有利于音乐形态的研究。故从音乐演唱风格上综合得出两大类型：即“歌唱类”和“吟唱类”。以下就排瑶民歌分类作一叙述（因篇幅有限，音乐分析另行文）。

（一）歌唱类

“歌唱”类就是在曲调不影响传达歌词的前提下较注重腔调的表现关系，这个关系的目的是为了更好地抒发歌者的情感，旋律性较强。歌唱类又分为以下几种歌唱形式：

1.《爬山调》

瑶语称《央祖精》《索祖精》或称之为《讴波娌》，汉语即《行路歌》《出路歌》，而《讴波娌》，“讴”即“唱”或“叫”；“波娌”瑶语为已婚“妇女”。这是一种白天在野外唱的情歌，音调高亢、辽阔。如：


谱例 1 《爬山调》



唱歌，瑶族语分为“挨精”“讲精”或“讴精”等三种不同讲法。“精”瑶语即“歌”；“挨精”、“讲精”意为唱歌。“讴精”则是有对象地唱歌，并特指男对女唱的歌。如上例便称之为“讴精”，他的对象是“波娌”。唱歌时男女各据一个小山头或两人相互距离较远，首先男的将一只手指弯曲放进口腔，吹出悦耳的口哨声或相互晃手巾，表示打招呼，然后才互相对唱。又因为是在野外，所以歌曲的开头常以呼号或召唤的形式出现，以引起在远处的对方注意，然后才抒发自己内心的感情。由于瑶族的性格豪爽，因而它的情歌也呈现出心直口快，有啥说啥的大胆、直率的特点。男、女演唱的曲调基本相同，歌词则随口而出。如果大家唱得情投意合，就边唱边靠拢，最后坐在一起来唱；如果不合意，大家就边

① 釜：由汉字“父”与“止”组成的瑶族文字，意为父，音为“bia”。

唱边走开了。这种歌的音调较高亢、辽阔，适合于山野歌唱。另外，有些男性瑶民唱此类歌时还有一个小动作，就是边唱边用单手或双手将食指塞住自己的耳孔，据瑶民所说，这样一来可提高自己歌声的响亮度。这种文化认知似乎仅存于排瑶之中，是其他民族所罕见。

2.《歌堂歌》

又称《歌堂精》《优嗨歌》。《优嗨歌》是以歌曲中的衬词"优嗨"而得名。《歌堂歌》仅限于在农历十月十六日前后举行的"要歌堂"（瑶语又称："挨歌堂"）中演唱，"要歌堂"是排瑶最盛大的文体节日，实际是丰收节，已被列入国家级非物质文化遗产。每年十月十六日是盘古皇婆诞生的日子，由于传说中造出谷米的是盘古皇婆，所以秋收后五谷归仓，"丰收节"也就选定在盘古皇婆诞生的日子举行。演唱时规模较大，是男声领唱与众人齐声和唱的一种野外群体对唱形式。演唱时由一个或两个有威望的歌手分别领唱，众人呼应随和（呼应者人数不限，少则几十、多则几百）。领者慷慨激昂，和者气势磅礴。然后鼓乐声、口哨声、牛角号声、鞭炮声、铳炮声一同迸发，充满了节日的热烈气氛。

谱例2 《歌堂歌》



这种歌其内容主要是表达近年来瑶族人民战胜一切灾害，获得了粮食丰收后的喜悦情景。歌曲的结构，由甲、乙领唱乐句和一句众人齐声和唱的乐句组成，以此形式不断反复。反复时领唱者因歌词的不同曲调往往稍加变化，众人齐声和唱的乐句，则基本固定在"啊优嗨"的衬词上，以表示赞同之意。

大掌、军寮一带地区在要歌堂期间还演唱《弹指歌》，首先由一人领唱，然后其他人跟着边弹指边唱歌（弹指：即以中指与拇指紧捏后，用力磨擦弹出"嘚……嘚……"的声音，即汉族人称"打响指"）。这种歌曲，实际上是男性瑶民以歌诉情的一种歌曲。女性则站立一旁只是用心听，不加入对唱。还有一种瑶语称为《歌堂固》的歌曲，"固"即"曲"或包含"故事"的意思。歌曲体裁比

较长大，曲调具有叙事的性质，歌唱另具风格，歌唱内容多为排瑶的历史（史诗）、瑶经、传说故事等。以上歌曲均属《歌堂歌》范畴的歌曲。

“耍歌堂”活动的举行，聚合了平日很少往来的各排瑶民，增强了各个瑶排之间的联系与了解，形成一个紧密的、有着共同文化的群体。“耍歌堂”过去除了纪念盘古王婆外，还包括了歌颂盘古王、追悼祖先等一系列内容。通过《歌堂歌》演唱的史诗、瑶经，传递了排瑶在历史上的宗教信仰、民族风情、文化艺术，找到了各排共有的历史、传统与文化的交汇点，从而确认他们有着共同的始祖，是一个有着自己文化的民族。进而加强了排瑶传统文化的传导，增强了本民族传统文化的归属感与认同感。真正意义上达到娱神娱人的双重效果，体现了排瑶人与自然的关系和人与人的相互关系。

3.《格洛堂歌》

“格洛堂”是一种用纸或天然的鲜花制成，将其固定在一小竹竿上，经风吹时会旋转的小风车，它是排瑶莎腰妹①送给自己心上人的定情礼物。《格洛堂歌》是排瑶特有和唯一由女方首先对男方抒发爱慕之情的歌曲。

谱例3　《格洛堂歌》



每年农历六月六日那天，所有莎腰妹、阿贵②都会聚集在山寨外绿草如茵的山坡上，莎腰妹一边轻轻地拨弄或摇摆着这种“格洛堂”，一边唱着歌向阿贵求爱，故该歌曲称为《格洛堂歌》。歌中的情感真挚、纯朴，必然拨响阿贵的心弦，阿贵也就相应地对唱起来。所唱的曲调基本相同，只是因歌词的长短而使曲调有所变化，歌词也是随口而出。然后女方认为是自己的意中人，就主动将“格洛

---

① 莎腰：瑶语意为“未婚女青年”，详见谢永雄：《“讴莎腰”与“格洛堂”》，《音乐爱好者》，1983年第3期，第18—19页。

② 阿贵：瑶语意为“未婚男青年”。

堂”抛过去，如果阿贵接受了女方送的礼物——格洛堂，就会赠送银簪、手镯或盐包给女方。这个过程，按照排瑶的风俗即阿贵愿意与女方订婚或结婚。但如果随着时间的推移，男女一方有反悔的念头，只要退回礼物，恋爱关系旋即终止，他们虽然做不成夫妻，但仍可作为朋友交往。如果过程顺利，通过这些对唱，男女之间得到相互了解，建立感情，当爱情种子成熟的时候，男方便托媒去说亲，定下过门的日子。父母一般表示同意，极少阻拦子女这种自由恋爱方式。

歌咏爱情生活，追求幸福婚姻是各民族男女青年共同有之的传统习俗，但唯有这种女方主动用歌的形式追求恋爱自由，恐怕是少有的。由于排瑶的性格开放，同时又很少受到旧礼教的约束，不仅使歌中内容丰富，在艺术上也独具特色。它的语言质朴无华，表情爽直坦率，风格豪放，没有吞吐忸怩的神态和缠绵悱恻的情调。

从这种歌唱习俗我们观察到一个亮点，就是排瑶的婚俗文化，早已打开了女性不能主动追求男性这道封建屏蔽的大门。这种恋爱形式是排瑶女性个性张扬，追求婚姻自由的大胆表现，以至其他民族望尘莫及。

4.《妇女常用调》

解放前排瑶由于卫生条件差，出生成活率低，人口稀少，常常收汉族的小孩为养子，以保持其家族人丁的兴旺，更视妇女生孩子为无尚光荣。亲属们也对她们关怀备至，在各方面都给予支持和关照，给她们心灵上极大的安慰。因而她们唱出自豪的《生孩子歌》。



① 王公、王婆：即公公、婆婆。



这首看似平淡无奇的排瑶民歌，却反映了排瑶男女平等以及妇女在家庭和社会的地位。瑶族是一个爱美的民族，视自己的子女长相出众而引以为荣。歌中带有亲昵与愿望，通过对将来幸福生活的憧憬，使人倍感亲切，也体现到母亲对下一代的关怀与爱护。这种曲调，排瑶妇女也常套用其他歌词进行演唱。如：《妇女劳动歌》《带小孩歌》《砍柴歌》等。虽然曲调稍有变化，但还是属于这种曲调的变体。

（二）吟唱类

何为“吟唱类”？顾名思义是以吟咏的形式进行演唱。“吟唱类”着重歌词的叙述关系，使曲调服从于歌词语言朗诵性的字调、语调、轻重、节奏等，这个关系的目的是为了叙述歌词的内容，使人易于明了歌者所表达的思想意识。歌唱时近乎吟咏，有些吟与唱交替出现，有些近似只唱不吟，但实际常常是融吟于唱。而无论是哪一种，其音乐曲调与歌词的结合是十分密切的。字调、语调贯穿曲调之中，唱中带吟，似吟犹唱。吟唱类的演唱曲名众多，实际基本曲调应分为五种，即：《办事调》《谈婚调》《叙事调》《祭祀歌》《痛苦调》。

1.《办事调》

过去排瑶实行“瑶老制”。“瑶老制”是排瑶历史上自然形成的管理社会内部和公共事务的政治制度和组织形式。“瑶老制”的成员有天长公、头目公、掌庙公、烧香公、放水公、户长公等瑶老，分别分管各项事务。“瑶老制”在内部实行民主论事制度和全体民众大会制度，各职位均实行民主选举或罢免。天长公是“瑶老制”的首领，每排一个。主要职责是处理排内纠纷、维持社会秩序，以

及代表本排对外交涉等。遇有排际械斗或其他战事，则是当然的军事首领。头目公是天长公的助手，除协助缉捕盗犯、处理村寨内部纠纷之外，还负责与先生公①共同安排农事活动，督促全村按照择定的“吉日”进行生产。掌庙公、烧香公和先生公都是负责司理宗教的头人。放水公负责管理农田水利灌溉和人畜饮水的安排。户长公负责催收赋税。这些办事的瑶老，在组织生产、生活和维持村寨秩序等方面起到一定的作用。

《办事调》可以理解为“瑶老制”的产物，纯属一种宣叙式的演唱，大多数依据唱词字音的四声变化、并在每句的句尾加以拖腔处理而成。这种形式在旧社会的时候，常用于召集会议、劝导农耕、讲述道理和对外（瑶排与瑶排之间）交涉联系事宜的“官话”，或可看作是排解纠纷的“辩话”。这种特定的“歌唱”表述模式，突显歌者（排瑶各首领）威严、权势与特有的话语权，成为一种权威性的象征符号（谱例略）。

建国后，随着人民政府的建立，“瑶老制”已自行消亡，这种歌唱形式因习俗的亡佚，亦难得一见。

2.《谈婚调》

《谈婚调》又称《天黑歌》《夜晚歌》或《讴莎腰》，是一种情歌形式。“讴莎腰”实际是以歌“唱”或“叫”姑娘的一种习俗，歌唱时无论男女都用假声轻轻唱，宛如“窃窃私语”。歌声含蓄委婉，缠绵细腻。如：

谱例5 《谈婚调》



歌词大意：

古时候的歌手都这样说，

前辈所传的莎方三②遗留下的情话，

① 熟识、掌握瑶经的瑶族巫师，是各仪式中的主持、主事。

② “莎方三”是瑶族传说中的古人。

大家一起讲心里才愉快；
盘十六①传下的情歌，
大家一起唱心里才快乐。
姑娘啊！
你像春笋一样鲜嫩，……

每当月明星稀，万籁静寂的夜晚，阿贵就会来到莎腰妹的住宅门边或窗下，用歌唱的形式向莎腰妹求爱。开始，男的先唱，内容主要是倾诉爱慕之情，叙述家庭的情况及表示婚后生活一定过得如何美好，等等。女方闻歌后如果对男方有意，就打开门把男方请进屋里的火塘旁边，大家围着火塘对唱。歌曲的曲调基本相同，歌词内容也是随口而出。整个谈情说爱过程，不用一句语言，全用歌声进行。如果女方觉得不合心意，则从窗口递出几根加工过的竹片作火把，送给来唱歌的男青年，表示送客，把男方打发走。有趣的是，有时候几个阿贵同时到一个莎腰妹的窗口或门前唱歌，一个唱完接着一个唱，女方也同样对待。唱完歌后被送给火把的，自己心里也就明白其中含义，只能黯然离去。但假如其中之一，获得女方允许进屋对唱，其余几个就一同祝贺他，而绝没有什么嫉妒之心，然后这个阿贵与莎腰妹一唱一和，可以唱到通宵达旦，女方的父母和邻里是不加干涉的。其他未被看上的阿贵又可到别处的莎腰妹屋前继续抒发自己的爱慕之情。

这种歌唱习俗，充分体现出排瑶人血脉中那种山地部族古老的文化基因。良好的民风、群体聚合的生活，孕育了排瑶人民善良、纯朴、内向、平和、互不嫉妒的心理特点，亦是人类文明情状在民俗中的早期萌芽。

3.《叙事调》

又称《古精》（古歌）。《叙事调》是一种单调且音程跳动较大的长篇叙事歌，一般用于讲述历史、故事、传奇人物等，也有用于青年男女诉说衷情或唱谈事件。因都是叙述事物，故称《叙事调》较为准确、包容。因所叙述的事情篇幅长大，往往一个故事可唱上一个晚上，曲调可任意变化反复低声吟唱。排瑶民间大量的口传文学，如：《水淹天》《盘古王歌》《甘基王》《豆腐八王》等，就是以这种曲调演唱而得以流传。

① “盘十六”也是瑶族传说中的古人。

谱例6　《叙事调》



这种曲调还有一个奇特的作用。排瑶的民歌很讲究实用性，在他们的日常生活中，常常以歌代替语言，他们之间的交谈可以用歌声代替语言来进行对话。在一次瑶民招待笔者的晚餐中，就见到两位久别重逢的瑶民举杯当歌，述说久别之情，谈论经历之事，全以歌声代之。

4.《祭祀歌》

又称《过州歌》《祭事歌》《师爷歌》《送亡歌》。排瑶信仰道教，崇拜多神，相信天地万物有灵和灵魂不死，恭奉始祖盘古王（盘王）和盘古王婆。敬盘王已成为瑶族凝聚族群、自我认同的重要仪式。这种演唱形式多数由先生公演唱，常用于一切宗教仪式活动、驱鬼治病、渡戒、传播宗教信仰和人去世后将其超度到九州①等活动中。内容大致分别用于对神灵（或崇仰对象）的祭祀和对恶灵（或征服对象）的诅咒等，试图借助崇仰对象或自身的“神奇力量”来达到生产或其他目的。先生公是瑶族中念过书、稍有文化的人，他所演唱的歌曲既要歌唱又要做舞蹈（祷告）动作。边唱边跳，以赋予自己进入到另一个世界中去的能力，歌曲则成为沟通人与神这两个世界之间的桥梁。受舞步的制约，歌中体现出较明显的节奏，亦是排瑶民歌中唯一带有规整节拍的歌曲。演唱前先生公往往先吟咏一段经文，然后才一字一音地反复吟唱以下曲调：

谱例7　《祭祀歌》

先生公　唱



这首看似非常规整，似乎能领略到近代人创作痕迹的民歌，依然是原始的排瑶民歌。因为“庄重的祭礼仪式，决定了人们尽可能地把作品制造得完美（Per-

---

① 在这里特指天国。

fect)，甚至即使是在一种功利主义的水平上，一种奢侈的完美也已经是早期人类早已开始的东西……"① 《祭祀歌》作为与排瑶民间信仰共生共存的一种歌唱形式，具有其独特的音乐形态特征。当先生公单纯为祈祷（即没有舞蹈动作）而歌唱时，往往又以散板的节拍出现，节奏也随之松散、缓慢。当歌唱时舞步出现$\frac{3}{4}$拍子的步伐时，歌曲节拍受舞步节奏的制约也会随之出现$\frac{3}{4}$拍子的节拍。总而言之，给笔者的印象就是：节奏不是歌曲所固有的，而是人体律动节奏转移到歌曲而已。看似规整的节奏，其实仍处于节奏的原始阶段。祭祀歌是带有一定仪式歌舞的性质，演唱受演唱场合、时间、地点以及演唱者身份的规定，一般瑶民是不能演唱的。该歌种在瑶民心目中带有强烈的神秘感，神圣而敬畏，导致该歌曲只能在极少数瑶民中传唱。

5.《痛苦调》

又称《丧事歌》《哭丧歌》《苦歌》。过去历代对瑶族实行"犁其巢穴，种族无遗"的政策。恶势力的打击加之天灾人祸，使倍受灾害的苦难瑶民处于水深火热之中，对恶势力的愤怒、抗争，都无济于事，唯有悲哀地痛哭，用歌声责备古时候为何要造出瑶民来。这种曲调真实地描写了当时悲惨的情景：

谱例8 《痛苦调》



这首曲调只缘太悲伤，经过多次动员，歌手才肯演唱。此曲音调时高时低，夹以哭咏与带颤栗的下滑音，结束低沉，我深受那民间歌手悲劲苍凉的歌声所感动。悲中有刚，悲中见泣，柔断情肠，使人潸然泪下。由于排瑶过去所处的社会地位相当低下，无法将自己的意识诉诸于理性抗争，唯有展现为一种遁世心态，

---

① Grahame Clark, *Stuart Piggott. Prehistoric societies*, London Hutchinson of London, 1965年，第40页。

或责难上天，或责难社会，在自我心中建构一个唯美的世界，可见这种歌唱意识，是排瑶早期传统文化——原始思维在民歌中的存活与延续。作为《丧事歌》《哭丧歌》[①] 演唱时，曲调的起伏就较为平伏，《哭嫁歌》也同属此类。

解放后出现了不少新民歌，如《打猎歌》《伐木歌》《共产党来了天大亮》，等等。由于运用新词的结果，赋予音乐以新的气质，曲调比以前欢乐、明快，而历史的烙印仍在音调中留有余响，曲调往往也是从传统民歌的基础上孳乳出来的。但值得注意的是有些民歌是专业歌手创作演唱后，又反传到瑶族民间中传唱，如《我是一个打猎手》《伐木歌》等。

三、排瑶民歌的形成

排瑶民歌的形成，虽然没有什么文献记载，但笔者认为排瑶民歌的形成有如下几个因素：

1. 排瑶长期在封闭的环境中生活，内部良好的地理自然环境为排瑶人民的农、林业生产和生活提供了保障，为排瑶民歌的形成、发展提供了充裕的物质条件。

2. 瑶族的原始历史遗风在聚族而居的排瑶人民中长盛不衰，人类早期狩猎与山地部族古老的文化基因、良好的民风、群体聚合的生活，孕育了排瑶人民善良、纯朴、内向、平和的心理特点。

3. 排瑶民歌是现实生活在排瑶人民意识中的反映，她的形成正如《乐记》所说："凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。"由于长期受历代统治者的压迫和剥削，终日争扎在贫困、饥饿死亡线上的瑶民，没有生存的的权力和自由，但人生来就具有思想、感情，就是这些思想、感情对外界事物作出的反应，产生了喜、怒、哀、乐而形成了排瑶民歌。正道："劳者歌其事，饥者歌其食"，它表达了排瑶人民的思想、感情、意志和愿望，反映了排瑶人民的生活。

4. 排瑶有自己的语言而无本民族的文字，并且长期聚居在崇山峻岭之中，交通极不方便，与外界联系甚微，导致较为落后。造成传授生产、生活知识，青年男女谈情说爱等，没有文字、信件可表达，只有歌声才更能表达思想、诉说衷情，以歌代言这也是形成排瑶民歌的因素之一。

---

① 谢永雄：《奇特的瑶族葬礼及其"丧歌"》，《民族民间音乐研究》，1990 年第 2 期，第 14—15 页。

5. 历代排瑶人民都有吹牛角号的习惯，捕猎、对抗外来侵略、召集山寨瑶民聚会、节日喜庆等都爱吹牛角号，这与生活中的排瑶民歌不免相互影响。从目前采录的牛角号曲调中，牛角号曲调大都由羽调式音阶所组成。排瑶的民歌大部分也是由羽调式音阶所组成，在旋法上有些还极其类似牛角号曲调。至于是有了牛角号曲调才有民歌，还是有了民歌才有牛角号的曲调？这就无从考证了。但毕竟排瑶民歌的旋法、音域的不宽广以及羽调色彩的形成与牛角号曲调的影响是有着直接的关联的。

诚然，排瑶民歌的形成还有诸多方面的因素，如：生活特色、语言音调、文化修养、艺术见解、与它民族的接触，等等，但以上几点乃是排瑶民歌产生、发展，形成独特艺术风格的主要自然因素和社会因素。

20 世纪 60 年代后，这些古朴、悠扬的排瑶民歌便难以听到，尤其是在“十年动乱时期”，一度销声匿迹。当笔者进行采访录音时，歌手们都心有余悸，有些经再三动员才将濒于失传的民歌抢录下来。而有些民歌则随着一些传统习俗的失传而随之亡佚了。时下，工业文明对农业文明的迅猛瓦解，作为“农业社会”产物的“排瑶民歌”又将面临逐渐丧失自身存在的土壤，它们的领地正在日渐被蚕食——或被现代的歌曲所影响、同化；或因旅游原因，为迎合游客的需要而改变自身；或因一些老民歌手的离去而消失……这些都是近期应该引起我们关注的文化事象。

四、“活化石”观点的提出

排瑶民歌深深地扎根于排瑶的文化传统之中，在艺术、文学、生活等方面都有无可替代的特殊价值，反映着排瑶历史的兴衰流变。根据《中华人民共和国非物质文化遗产法》“第二条 本法所称非物质文化遗产，是指各族人民世代相传并视为其文化遗产组成部分的各种传统文化表现形式，以及与传统文化表现形式相关的实物和场所。包括：1. 传统口头文学以及作为其载体的语言；2. 传统美术、书法、音乐、舞蹈、戏剧、曲艺和杂技；3. 传统技艺、医药和历法；4. 传统礼仪、节庆等民俗；5. 传统体育和游艺；6. 其他非物质文化遗产”① 的规定，排瑶民歌是“非物质文化遗产”，相信没有太大的异议。而“活化石”观点的提出，

① 中华人民共和国非物质文化遗产法［EB/OL］.［2011 - 03 - 01］. http：//www. ihchina. cn/inc/detail. jsp? info_ id = 3268.

依据有如下几点：

1. “原始状态的标志不是粗野，而是部族古老血缘关系保留的程度……”① 排瑶的生活习惯，仍然保持着未被外来因素过多触动过的痕迹。是古老的排瑶习俗催生了民歌，这些民歌表徵着古老的排瑶习俗。从产生排瑶民歌的习俗本身，就暗示着一种极为遥远部族古老血缘关系的文化模式。

2. 如果按时间和发展顺序向上溯，按人类进步水平向下看的时候，我们会发现人类的发明出现得越早就越简单，越早越同人类的基本欲望直接相关而与“美”近乎绝缘。排瑶民歌的原始，让许多现代人无法接纳，致使我们很难用“美”或“审美的”这种廉价的赞美词从音乐的视角去赞美它。真正为了审美目的或称“为艺术而艺术”出现的民歌为数极少，符合原始艺术的规律。

3. 从较为“成熟”的《祭祀歌》来看，其主要目的是用来宣泄部族所共有的宗教情感以及是各种祭礼仪式的必需。那种近乎于“美”的观念是相当稀薄的，即使存在着，其意义主要在于它是一种力量的象征。

4. 排瑶民歌节奏上呈现的散板体节拍，自由不羁，依然保持着人类民歌样本早期还未孕育成熟的原始状态。

5. 排瑶民歌旋律上并无太多人为刻意创作迹象，受外来因素影响不大。大量的滑音及音准的不确定性（或称：游移），令当今十二平均律的记谱法难以真实、准确地反映传统的排瑶民歌。如上述谱例中，在音符前面记以向下（↓）或向上（↑）的小箭头，表示该音符偏低或偏高，并非小二度（半音）音程的升降音。这些音音律不确定，有时表现为约小于小二度的音程，有时表现为约大于小二度的音程。这种音准表现模式与近、现代其他民歌有着明显的区别，是否可以理解为：是人类歌唱形式初生时音准模式胚胎在当今的遗音样式。

6. 排瑶民歌整体（包括歌词用语）的“进化”成分不多，强调实用性，古朴自然，涵容着浓厚的古老山地部族土著的文化气息。

不是结语的结语

综上所释，排瑶民歌是瑶族珍贵的活化石式的非物质文化遗产。流传了漫长岁月的排瑶民歌，从总体看，还保持着该民族非常原始的演唱风格，是民歌中的

---

① 马克思、恩格斯：《马克思恩格斯全集》（第35卷），北京：人民出版社，1995年，第432页。

活化石。曲调都比较单调、低廻，且多悲凉哀怨之声，这些都是历史使然，是当时的历史写实，亦是排瑶先民历经长期迁徙磨难的一种遗响。虽然依然靠口头传统形式来生存，但仍不失其引导本族成员进入自己文化的各个方面的功能。也正是这些未经人工雕啄“天然浑成”的原始民歌，更需要我们加以整理、研究，同时这些原始的民歌素材，更具有创作发展的空间——著名的管弦乐《瑶族舞曲》就是作曲家刘铁山到排瑶采风后，从这些原始的民歌土壤中浇灌、萌发出来的一朵奇葩，广东连南瑶族自治县是《瑶族舞曲》的故乡。

随着社会的发展、岁月的冲刷、或因迎合某种需要，将会衍生出新一代的排瑶民歌。窃认为，在非物质文化遗产传承与保护的基础上，愿新民歌像管弦乐《瑶族舞曲》一样，在发展、创新的同时，传统民歌的内核依然清晰可见。

作者附言：为保持民歌原面目，以上谱例均采用20世纪70年代笔者采录的资料，并由笔者记词、记谱，歌词则采用直译。

（原载《星海音乐学院学报》2011年第4期）

房晓敏《花朝月夕》的创作分析

李　伟

当代作曲家们在继承传统的前提下，为广东音乐的创作力求出新而不断探索。作曲家房晓敏的《花朝月夕》，正是这一时期的典范之作。

这是一首含蓄、细腻、柔美的广东音乐。原为电视剧《羊城骑楼下》（上、下集）主题曲，1997 年应广东电视台电视剧制作中心的委约而创作。其后，共出现五种不同形式的演奏版本："高胡与钢琴" 版本（1999）；"高胡与乐队" 版本（2006）；"丝弦六重奏" 版本（2008）；"民族交响音画" 版本（2009）；"流行国乐合奏" 版本（2011）。此曲在广州、沈阳、北京、香港、台湾彰化、台北等地公演并多次获奖，为近年来海内外职业和非职业民族乐团经常上演的音乐会曲目之一，[①] 并成为我国华南、香港地区高等音乐院校高胡演奏专业以至于业余考级的必选曲目之一。

花之朝，晨光熹微，暗香浮动；月之夕，明月流光，良宵如梦；月影下重帘，清风花满檐；此情此景，融化在绕梁余音之中，荡气回肠。作品采用了广东音乐"汉宫秋月"的音乐素材，深情的音乐描写了晨花的秀丽与夜月的幽美，寄托了某种遥深而高洁的人生哲理，以细腻柔美的音乐唤起了人们对"花晨月夜、良辰美景"的遐思与憧憬。[②] 作曲家通过对作品的精心设计与缜密安排，使音乐达到了出神入化的理想境界。尤其是对广东音乐的继承与发展做了有益地探索与创新，形成了独特的艺术个性与审美取向。

---

① 房晓敏：《五行作曲法》，长沙：湖南文艺出版社，2010 年，第 179—195 页。

② 郑琳：《我院作曲家房晓敏教授举办"岭南风格民族管弦乐"作品音乐会》，《星海音乐学院学报》，2011 年第 2 期，第 99 页。

一、《花朝月夕》的创作特点分析

1. 对立与统一原则的精妙布局

对立统一原则揭示出一切事物存在及发展的必然规律。作品既要体现音乐主题素材的高度集中，又能使作品具一定对比性，这样，音乐才具有推动力及可听性。音乐作品《花朝月夕》将广东音乐素材贯穿始末，通过曲式结构设计及主题发展技法等的运用，使作品“同一性”与“斗争性”相辅相成、交替进行。具体表现为：主题、副题的交织与对比；主题、副题与其各自的多种变奏对比；复三部曲式之间的结构平衡等。加之主调与复调、调性与调式、速度与力度等多方面的合理设计，作品动静结合、雅俗互映。

作品曲式采用双主题对位变奏形式为主体的复三部曲式结构，结构图式如下表所示：

表 1 《花朝月夕》曲式结构

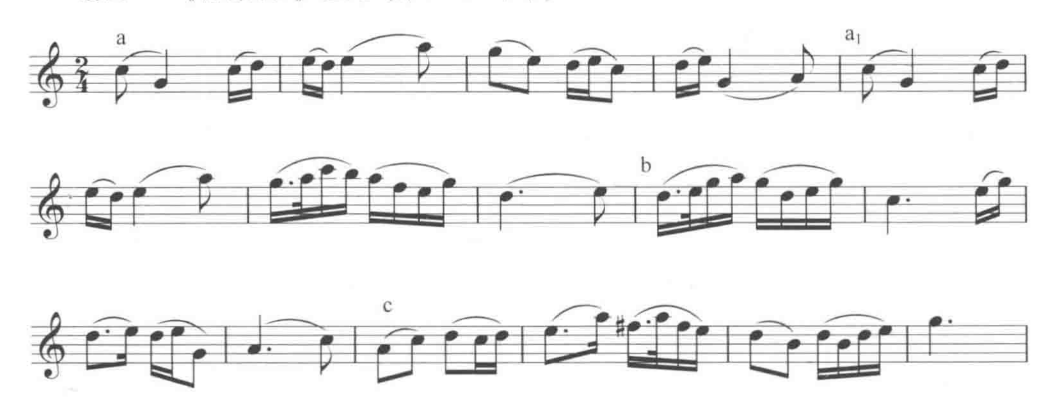
结构	复三部							
	引子	呈示部 A（单三部）			中间部 B（单三部）			再现部 A_1（乐段）
		双乐段 A	乐段 B	乐段 A_1	乐段 C	双乐段 D	乐段 C_1	三乐段 A_2
	a + b	$A + B/A_1$	A_2/B_1	A_3/B_2	A_4	$A_5 + B_3/A_6$	A_7/B_4	$A_8/B_5 + B_6/A_9 + A_{10}/B_7$
小节	1—8	9—40	41—58	59—82	83—90	91—130	131—154	155—212
调性	C		F	C	F	C	F	C
力度	*ppp* - *pp*	*P*	*mp*	*mf*	*p* - *mp*	*m f*		*f* - *mf* - *mp* - *p* - *pp* - *ppp*
速度	Larghetto				Animato			Larghetto

2. 岭南音乐旋律韵味与独特的力度结构

房晓敏教授在《花朝月夕》的创作中保留岭南音乐原有的旋律韵味与特征，运用现代作曲技法与其融合、发展。作品采用优美与深情的双主题对位手法，随后依次对两个主题进行一系列变奏，音响丰富。第一主题出现在引子（双句）之后，曲调淳朴优美，由高胡演奏，主题（A）为四个乐句（16 小节）的“对比型方整性复乐段”（见谱例 1），其结构公式为：$a + a^1 + b + c$（4 + 4 + 4 + 4）。其后主题由梆笛演奏，而高胡转入副题，旋律深情、感人，副题（B）为四个乐句

（16 小节）的“对称型方整性复乐段”（见谱例 2），其结构公式为：$d+e+d^1+f$（4 +4 +4 +3）。主题与副题对位交相辉映、前后呼应。

谱例 1　《花朝月夕》主题（第 9—24 小节）



谱例 2　《花朝月夕》副题（第 26—40 小节）



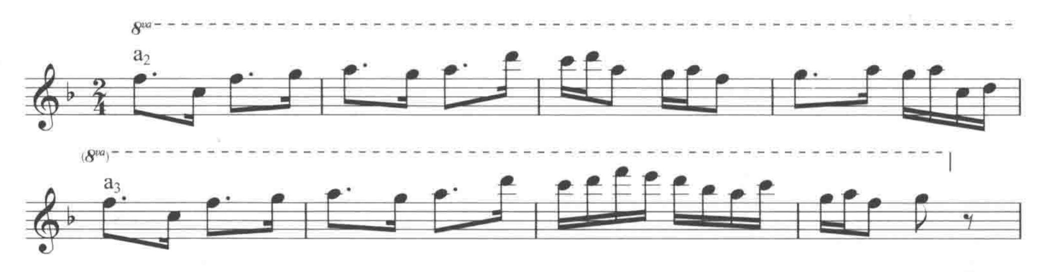
作品在整体音响力度及速度设计上，采用了三部性再现式“慢—快—慢”的时速样式；即：Larghetto（小广板，每分钟 60 拍）——Animato（行进的小快板，每分钟 120 拍）——Larghetto。宏观力度结构为“迂回渐变式由弱至强——渐变式从强到弱”的音响样式；即：*ppp* – *pp* – *p* – *mp* – *mf* – *p* – *mp* – *mf* – *f* – *mf* – *mp* – *p* – *pp* – *ppp*。在中观力度结构中，引子（*ppp* – *pp*）、呈示部（*p* – *mp* – *mf*）、中间部（*p* – *mp* – *mf*）呈现出渐变渐强式力度趋势；再现部（*f* – *mf* – *mp* – *p* – *pp* – *ppp*）呈现出渐变渐弱式力度趋势。在微观力度结构中，引子为二级力幅的由极弱到很弱（*ppp* – *pp*）的音响结构；呈示部、中间部均为三级力幅的由弱到中强

（*p* - *mp* - *mf*）的音响结构；再现部为六级力幅的由强到极弱 *f* - *mf* - *mp* - *p* - *pp* - *pp*）的音响结构。迂回渐变式的力度写法 *ppp* - *pp* - *p* - *mp* - *mf* - *p* - *mp* - *mf* - *f* - *mf* - *mp* - *p* - *pp* - *ppp*，作品整体听觉循序渐进、华丽流畅，局部听觉动态较大，速度及力度对比恰到好处，可听性强。

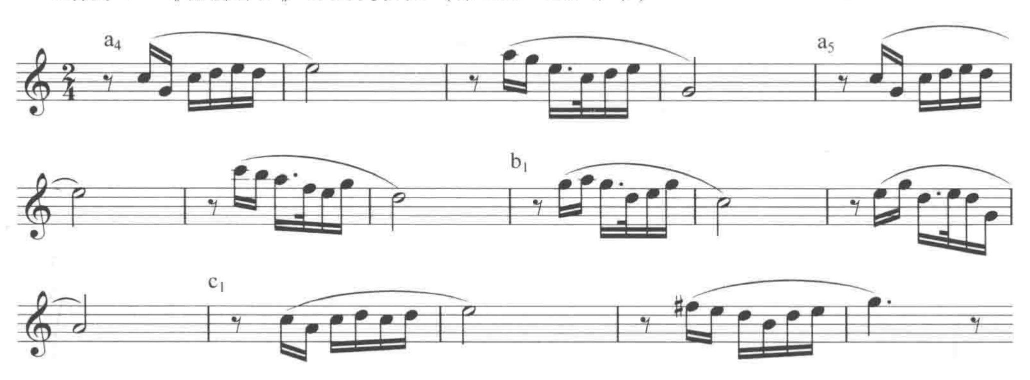
3. 变奏手法的多样性呈现

作品变奏手法多样，各声部相互发挥、相得益彰，通过各类变奏手法使情感不断升华，反映出积极向上的人生态度。其间如：旋律中出现短促的跳音主题变奏，加之各声部的平衡及高胡特有的音色，音乐情绪上扬，对比性强。作品《花朝月夕》主题（A）共有十次变奏，副题（B）共有七次变奏。如此多样化的变奏赋予了作品丰富的想象力及表现力。变奏一（A_1）为“音色变奏——钢琴演奏”；主题变奏二（A_2）为“调性变奏——下属（F）调”；主题变奏三（A_3）为“局部重复、结构变奏——前半部提高八度、五句的扩充式不方整性复乐段”；主题变奏四（A_4）、为“节奏、速度、调性、结构变奏——紧凑的附点节奏（见谱例3）、行进的小快板、下属（F）调、双乐句（$a_2 + a_3$）缩短式对称型方整性单乐段”；主题变奏五（A_5）为“节奏、速度、局部调性、结构变奏——紧凑的节奏、行进的小快板、第三个乐句之后属（G）调、五个乐句扩充式非方整性复乐段”；主题变奏六（A_6）为“节奏、速度、局部调性、结构变奏——紧凑的节奏、行进的小快板、第三个乐句后属调、五个乐句扩充式非方整性复乐段”；主题变奏七（A_7）为“节奏、速度、局部调性、结构变奏——紧凑的节奏、行进的小快板、前两个乐句下属调和第五个乐句属调、五个乐句扩充式不方整性复乐段”；主题变奏八（A_8）为“重复变奏——提高八度”；主题变奏九（A_9）为“节奏、音色变奏——松紧交替的均衡与附点相间节奏（见谱例4）、钢琴演奏（$a_4 + a_5 + b_1 + c_1$）”；主题变奏十（A_{10}）为“结构变奏——五个乐句扩充式不方整性复乐段”。副题（B）共有七次变奏。副题变奏一（B_1）为“音色、调性变奏——钢琴演奏、下属（F）调”；副题变奏二（B_2）为“局部音色、调性变奏——三、四乐句钢琴演奏、属（G）调”；副题变奏三（B_3）为“速度变奏——行进的小快板”；副题变奏四（B_4）为“速度、调性变奏——行进的小快板、下属（F）调”；副题变奏五（B_5）为“局部重复、音色变奏——三、四乐句钢琴八度及附加和音式重复演奏”；副题变奏六（B_6）、七（B_7）为“局部调性变奏——三、四乐句属（G）调”。乐曲丰富的变奏表现形式，作品情感表达丰满、到位。

谱例 3 《花朝月夕》主题变奏四（第 83—90 小节）



谱例 4 《花朝月夕》主题变奏九（第 171—186 小节）



4. 主调与复调的交相辉映

国内作曲家不断尝试借助西方各类现代作曲技法，赋予重情韵的中国民族音乐全新的感受，从而大大推动民族音乐的发展。作品《花朝月夕》采用广东音乐“汉宫秋月”的音乐素材，运用了现代作曲技法。作品中运用了支声复调，即在主旋律的上下方，加进和主旋律时而平行、时而分离的陪衬旋律。将作品繁衍及扩大，从而增强音乐表现张力。主题（A）与主题变奏四（A_4），采用了多声部的主调音乐写法。主题（第 9—24 小节）采用了旋律与分解和弦伴奏音型相结合的多声部写法，主题变奏四（第 83—90 小节）采用了旋律与断奏和弦伴奏音型相结合的多声部写法。副题/主题变奏一（B/A_1）、主题变奏二/副题变奏一（A_2/B_1）、副题变奏三/主题变奏六（B_3/A_6）、主题变奏七/副题变奏四（A_7/B_4）、副题变奏六/主题变奏九（B_6/A_9），均采用了双主题的支声复调写法。主题变奏三/副题变奏二（A_3/B_2）、主题变奏五（A_5）、主题变奏八/副题变奏五（A_8/B_5）、主题变奏十/副题变奏七（A_{10}/B_7），均采用了主调与复调相结合的多声部写法。在主题变奏三/副题变奏二（A_3/B_2）中，一、二乐句（第 59—66 小节）采用了单主题的支声复调写法；三、四乐句（第 67—74 小节）则采用了双

主题的支声复调写法；第五个乐句（第75—82小节）采用了旋律与分解和弦伴奏音型相结合的主调音乐写法。在主题变奏五（A_5）中，一、二、五乐句（第91—98、第107—110小节）采用了旋律与断奏和弦伴奏音型相结合的主调音乐写法；三、四乐句（第99—106小节）则采用了单主题的支声复调写法。在主题变奏八/副题变奏五（A_8/B_5）中，一、二乐句（第155—162小节）采用了旋律与分解和弦伴奏音型相结合的主调音乐写法；三、四乐句（第163—170小节）则采用了双主题的支声复调写法。在主题变奏十/副题变奏七（A_{10}/B_7）中，一至四乐句（第187—202小节）采用了双主题的支声复调写法；第五个乐句（第203—212小节）采用了旋律与分解和弦伴奏音型相结合的主调音乐写法。

二、《花朝月夕》对岭南音乐的传承

岭南地区音乐文化底蕴厚重，其独特的艺术体系如何更好地传承与发扬，在《花朝月夕》的创作中可谓作出了多种尝试。

1. 从乐曲编制上展示岭南音乐

此曲至今已有“高胡与钢琴①、丝弦六重奏②、高胡与乐队、民族交响音画、流行国乐合奏”五种不同的演奏形式。其乐器编制如下表所示：

表2 《花朝月夕》五种演奏形式的乐器编制对照表

乐器及人数 \ 演奏形式		民族室内乐（重奏）		民族管弦乐（协奏与合奏）		
		高胡与钢琴	丝弦六重奏	高胡与乐队	民族交响音画	流行国乐合奏
吹管乐器组	梆笛			1	1	1
	曲笛			1	1	1
	新笛			2	2	2
	高音笙			2	2	2
	中音笙			1	1	1
	低音笙			1	1	1
	高音唢呐				2	2
	中音唢呐				2	2

① 余其伟：《中国广东音乐·高胡名曲荟萃》，上海：上海音乐出版社，2002年，第207—209页。

② 房晓敏：《花朝月夕》，《音乐创作》，2010年第4期，第68—77页。

（续表2）

乐器及人数 \ 演奏形式		民族室内乐（重奏）		民族管弦乐（协奏与合奏）		
		高胡与钢琴	丝弦六重奏	高胡与乐队	民族交响音画	流行国乐合奏
打击乐器组	定音鼓				1	1
	排鼓				1	1
	钹				1	1
	钢片琴				1	1
	木琴				1	1
	颤音琴				1	1
键盘乐器	钢琴	1				
电声乐器组	电钢琴					1
	电吉它					1
	电贝斯					1
	爵士鼓					1
弹拨乐器组	扬琴		1	2	2	2
	柳琴			2	2	2
	琵琶		1	2	2	2
	中阮		1	4	4	4
	大阮			2	2	2
	古筝		1	1	1	1
拉弦乐器组	高胡独奏	1		1		
	高胡			4	4	4
	二胡		1	8	8	8
	中胡			6	6	6
	大提琴		1	4	4	4
	低音提琴			3	3	3

五种演奏形式的乐器编制（人数），由少到多为：（1）高胡与钢琴 2 人；（2）丝弦六重奏 6 人；（3）高胡与乐队 47 人；（4）民族交响音画 56 人；（5）流行国乐合奏 60 人。

2. 从演奏形式及版本上传承岭南音乐文化

作品《花朝月夕》采用的广东音乐“汉宫秋月”音乐素材原为崇明派琵琶曲，现流传较多的演奏形式有二胡曲、琵琶曲、筝曲、江南丝竹等。原曲风格质朴古雅，但表达的意境类似，多为细腻深远的苦闷之情及生命意境，音乐风格相对单一。而房晓敏教授通过五种不同演奏形式、多种音色组合类型及不同音乐风格的全新诠释。作品以优美、深情为主线，横向保留岭南音乐特色旋律线条，纵向使各类织体、复调与其交融。作品整体听觉简单与丰富并举，大气与细腻并存。

五种演奏形式，又可分为两种类型的民族室内乐与民族管弦乐：高胡与钢琴、丝弦六重奏——二重奏与六重奏形式的民族室内乐；高胡与乐队、民族交响音画、流行国乐合奏——协奏与合奏形式的民族管弦乐。这五种演奏形式，从另一角度也可分为三种类型的重奏、协奏与合奏：高胡与钢琴、丝弦六重奏——每个声部均为独奏（1 人）的多重组合（重奏）形式；高胡与乐队——独奏与其他每个声部均为齐奏（多人）的多重组合（协奏）形式；民族交响音画、流行国乐合奏——每个声部均为多人齐奏的多重组合（合奏）形式。

五种演奏形式的音色组合类型有：高胡与钢琴——拉弦乐器与键盘乐器的两种音色组合形式；丝弦六重奏、高胡与乐队——拉弦乐器与弹拨乐器的两组音色组合形式；民族交响音画——拉弦乐器、弹拨乐器、吹管乐器与打击乐器的四组音色组合形式；流行国乐合奏——拉弦乐器、弹拨乐器、吹管器乐、打击乐器与电声乐器的五组音色组合形式。

五种演奏形式的音乐风格类型有：丝弦六重奏、高胡与乐队、民族交响音画——民族风格的演奏形式；高胡与钢琴——中西风格的演奏形式；流行国乐合奏——民族与流行风格的演奏形式。

音色多样化组合（包括：拉弦乐器与键盘乐器的两种音色组合；拉弦乐器与弹拨乐器的两组音色组合；拉弦乐器、弹拨乐器、吹管乐器与打击乐器的四组音色组合形式；拉弦乐器、弹拨乐器、吹管器乐、打击乐器与电声乐器的五组音色组合）与各类演奏形式（民族风格的演奏形式；中西风格的演奏形式；民族与流行风格的演奏形式）极大丰富了作品表现力。作品在力求岭南音乐元素贯穿的同时，采用大量现代作曲技法加以发展，体现出民族音乐与世界文化意识的有机结合。

综上所述，作品《花朝月夕》在创作中即保留了传统元素，又赋予了现代气息，其相比传统岭南音乐在曲式结构、主题与副题及其旋律的变奏、主调与复调、调性与调式、速度与力度、乐器编制与演奏形式、音色组合与音乐风格等方面有所突破与创新。如曲式结构的非方整性与非对称性——缩减再现的复三部曲式与扩充式复乐段；多主题的变奏——（第一）主题与（第二）副题的多重变奏；主调与复调的交替与交错——单主题与双主题的主调与复调写法；调性与调式的多变性——主调转下属调、下属调转主调、主调转属调、属调转主调、主调转属调又转主调、下属调转主调又转下属调、主调转下属调又转属调再转主调。由此可见，《花朝月夕》是中西文化的交融，岭南地域特色与现代作曲技法的结合，具有较高的学术及欣赏价值。

（原载《星海音乐学院学报》2012 年第 2 期）

海南黎族道公祭仪吹打乐的跨时空关系比较研究

杨民康

当代民族志与以往的科学民族志相比，不仅注重田野考察资料与历史资料的结合，并且对思维及书写方式亦有更为严格、细致的新要求。在黎族传统音乐和乐器研究领域，20 世纪 30 年代便有民族学家刘咸所撰《海南黎人口琴之研究》(1938)① 一文面世。继后，20 世纪 50 年代（主要是 1954 年前后），中国民族学者在对海南少数民族进行有关政治、经济、历史和艺术文化社会调查的基础上，撰写了近 20 篇村落民族志论文，并收入中南民族学院 2002 年编辑的《海南岛黎族社会调查》② （上、下，以下简称《调查》）一书中，这是迄今为止有关当代黎族社会历史乃至艺术文化最为丰富、完整的稀缺文献。对于今天民族学和民族音乐学有关黎族学的研究和黎族社会文化现状的考察研究来说，这部书中记录的发生于近 60 年前的事情，无疑有着极其珍贵的史料价值。同样，有关海南汉、黎道公祭祀音乐文化的资讯，在《调查》一书中也有较多涉及。然而，由于受到当时及此后政治、经济和宗教文化环境以及研究方法论条件的限制，我们一方面要面对因当时的调查疏漏和时隔久远所造成的研究数据不完整的问题，另一方面则苦于 20 世纪五六十年代到八九十年代田野考察的极端缺乏、无从获取，导致了我们今天对其中诸多文化因素进行解读时，会出现不少的困惑和疑难之处，必须根据后来陆续发掘的民族学和民族音乐学田野考察资料，并借用当代较具前沿性的学术研究思维来帮助我们更好地进行阐释性解读。

20 世纪 80 年代以来，一些学者在海南各地不断进行有关道公祭仪音乐的的

---

① 刘咸：《海南黎人口琴之研究》，《科学》，1938 年第 22 卷第 1—2 期，第 12—24 页。

② 中南民族学院本书编辑组编：《海南岛黎族社会调查》（上、下），桂林：广西民族出版社，2002 年。

田野考察，撰写了一些学术论著①。本文将借助于当代音乐民族志学术研究视角和相关史料文献，对于兼含汉黎音乐风格的传统吹打乐队在黎族道公祭仪中的功能作用及其历史沿革概况做进一步梳理和分析。

一、《调查》一书中有关祭祀吹打乐队资料的比较分析

从相关史料可知，自上世纪初叶汉族道教文化传入黎族地区以来，海南黎族地区与外界的文化交往和互相影响一直不断，笔者本世纪初在海南黎族地区田野考察时，亦曾多次见到道公祭仪中使用吹打乐队，但是，鉴于以往无论是早期的民族学调查还是后来的传统音乐采风，都只是从乐器研究的角度提及打击乐器，而极少注意到其吹打乐队的存在以及从仪式活动的角度去论述吹打乐队的活动情况，以致其以往的历史至今尚存在一些疑团。下面先以《调查》一书各章的“精神文化”部分所涉及“艺术与文学”的内容及其处理方式为例略作分析。

在《调查》一书里，各章节以一个或几个乡为单位，分别涉及海南不同地区的民族文化志内容，其中绝大部分都专设一节介绍有关“艺术与文学”的内容，现将其中所涉及的乐器分类内容列于表1。

---

① 中央音乐学院音乐学系三年级学生海南采风小组：《海南民间音乐采访录》，北京：中央音乐学院教材科印，1981年；费师逊：《黎族传统音乐》，载田联韬：《中国少数民族传统音乐》，2001年，第1797—1825页；王文华：《黎族乐器集锦》，北京：中国文联出版社，2003年；杨民康、符美霞：《海南汉族、黎族道公祭仪“做斋”的音乐民族志考察研究》，载曹本冶：《中国民间仪式音乐研究：华南卷》，上海：上海音乐学院出版社，2007年，第69—162页；杨民康：《海南黎族传统仪式音乐考察与研究》，《歌海》，2011年第6期，第4—11页；杨民康、符美霞：《佛、道音乐文化的跨民族传播一瞥：海南道公祭祀音乐中的“目连救母”因素探析》，载袁静芳：《第三届中韩佛教音乐国际研讨会论文集》，北京：宗教文化出版社，2006年，第344—360页；Yang Mu，*The Dao of Hainan Island*：*A Case Study of Mass Performance of Taoist Music in Chinese Lay Society*，*Joint Conference of the Musicological Society of Australia 17th National Conference and New Zealand Musicological Society 11th Symposium*. Auckland，New Zealand. July 5—10，1994；Yang Mu，*Folk Music of Hainan*：*With Particular Emphasis on Danxian County*，Department of Music，The University of Queensland，Australia. 1989.

表1 《海南岛黎族社会调查》所载乐器分类信息表

地点	乐器类型	页码
乐东县第二区毛农乡毛或村	长箫、口琴、鼻箫、小笛、二弦胡、大皮鼓、大铜锣、蛙锣（锣精）	（上）第182—183页
保亭县第三区通什乡福关、毛利、什勋等村	口琴、箫、利咧（大小两种）、木鼓、铜锣、叮咚	（上）第268页
保亭县第一区番广乡	竹片口琴、竹笛、鼻箫	（上）第421页
保亭县第一区毛盖乡	竹片琴、铁口琴、二胡、秦琴、唢呐；曾有口琴、鼻琴	（上）第453页
白沙县第二区红星乡番响区	二胡、二弦琴、唢呐；曾有：口琴、鼻箫、箫、铜锣、蛙锣、大牛皮鼓	（上）第582页
琼中县第三区堑对村	口琴、支箫、唢呐（以上附图）、二胡、锣、鼓、钹、口箫（横、直）、秦琴	（上）第682—683页
乐东县第二区头塘乡头塘村	鼻箫、口琴、二胡、弦琴、唢呐、铜锣、笛、大皮鼓、铜锣、蛙锣	（下）第29页
乐东县第四区福汶乡福报村	口琴、鼻箫、二胡、唢呐、箫、弦琴、大皮鼓、铜锣、蛙锣	（下）第99页
东方县第三区王大乡抱烈村	口琴、鼻箫、笛、二胡、唢呐	（下）第209页
崖县第二区槟榔乡	二胡、弦琴、唢呐、箫、牛皮大鼓、铜锣；曾有：鼻箫、口琴、蛙锣	（下）第234页
白沙县第一区南溪乡什甫、什茂、禾好等村	鼻箫、二胡、小笛、唢呐、大皮鼓、铜锣、蛙锣	（下）第302—303页
白沙县第一区细水乡	口琴、鼻箫、唢呐、二胡、弦琴、大皮鼓、铜锣、蛙锣	（下）第395页

作为一种旨在进行音乐形态分类描述的分析，该书各章的“艺术”部分，通常对口琴（口弦）、鼻箫等娱乐性乐器较感兴趣，并予以重点介绍。同时对于二胡、唢呐、大皮鼓、铜锣等，也会以“汉地传入”的乐器略予提及。此中值得注意的是，各地几无例外，都会提到唢呐这件乐器，但都把它当做娱乐性乐器看待。岂不知此类乐器常常是使用于道公祭祀，尤其是丧葬仪式活动里，平时也可兼用于娱乐活动。同样，各章的“艺术”部分多数还涉及了主要用于祭祀仪式活动的大皮鼓、铜锣、蛙锣等打击乐器，说明这类乐器及吹打乐队当时在海南黎族地区是普遍存在，且应用比较广泛的现象。然而，该书里凡是提到这类乐器时，多以一句“均不作乐器用”一笔带过。而在“宗教信仰”部分，一方面较少谈论到道公祭祀活动，另一方面，若有提及，也极少涉及乐队组合及其活动状况，由此导致了相互孤立、缺乏联系的书写状况。

此外，由于上述孤立分析，分别描写（甚至是不同作者分别撰写）的原因，书中有时还出现了互相矛盾的现象。例如在描述乐东县毛农村黎族信仰状况时，作者认为该村的道教形式比不上保亭县红沟乡牙南苗村的完整，一个特点便是“法具虽大同小异，但牙南苗族道公还有长鼓、小鼓等类，这里没有”①。但在该章节“艺术与文学”部分却又说道：“这里也有其他黎村常见的大皮鼓、大铜锣和‘锣精’（青蛙锣），但均不作乐器用。”② 不作乐器用，作什么用呢？根据书中另外章节的相关描写，它们显然是用于道公祭祀活动。换言之，当时的道公作法，显然是要伴以吹打乐队的。

从今天的学术眼光来看上世纪五六十年代的相关考察资料，《调查》一书中无疑包含了异常丰富的信息，但由于在这些资料中，对于黎族传统音乐文化，是将它放在一个传统的功能主义框架中进行较为粗略的处理和分析。一方面在其宗教、民俗文化部分，把音乐文化因素作为次要因素来进行混融性描述，另一方面在其“精神文化”及“艺术与文学”部分，又以单纯艺术型态学的观点和方法，对其中的乐器、民歌等进行分类简析。即使是后来民族音乐学学者通过田野考察所获，以及当民族博物馆收藏乐器资料的分类描述，在器物形态上对以往仅只限于书面描述的资料有补充、完善之效，也难免在其与活态的仪式活动及其仪式音乐现场表演之间，存在着孤立、静态、单一，缺少内在的协调性、完整性的问题，有必要再通过更为深入、具体的仪式音乐民族志调查，使之达至丰满、鲜活、完整之状态。对于《调查》一书中显露出的上述疑团，通过近年来的田野考察，其中有的已经逐渐得以一一破解。然若想完全获得解释，还需等待时日，寄希望于今后的进一步考察结果。

二、当代田野考察所获道公祭祀吹打乐器资料

根据笔者本世纪初对海南省白沙、昌江、东方、五指山、保亭等县市黎族道公乐队的考察，黎族道公仪式中使用的乐器，在以往保存较完整的情况下，应该包含下述几类：口拜（木唢呐）、皮鼓、蛙锣（2 至 3 面）、土锣（2 至 3 面）、小锣、铙钹。海南汉族道公祭祀仪式中所用的乐器和法器基本同内地汉族，主要

① 中南民族学院本书编辑组编：《海南岛黎族社会调查》（上、下），桂林：广西民族出版社，2002 年，第 171 页。

② 同上，第 268 页。

有唢呐、皮鼓、土锣和钹等，法器有蛇杖、带铃师刀等。

据调查，如今多数黎族村寨所保留的传统乐器已经不全。现以笔者在白沙县细水乡看到的黎族道公祭仪表演中看到的乐器为主，对下列一组该类仪式中常用的吹打乐器进行描述，见表2。

表2 黎族道公祭仪吹打乐队所用乐器基本数据

乐器名称	类型	型制特点
口拜（木唢呐）	气鸣乐器	木制：长29.6厘米，喇叭直径7.4厘米。竹管长21厘米，分4节：第一节较粗，长5.6厘米；第二节略粗，长5.5厘米；第三节更细，长5.5厘米；第四节最细，长5.6厘米。木喇叭面长9厘米
皮鼓	膜鸣乐器	鼓体为木制，直筒型，高32厘米。中部略粗，两端略细；鼓面直径25厘米，蒙皮，四周嵌满圆钉固定皮端。鼓棒长25厘米，木制
土锣Ⅰ	体鸣乐器	铜制，锣面平坦，直径35.6厘米，锣边直峭，高6厘米
土锣Ⅱ	体鸣乐器	铜制，锣面微凸，直径35.5厘米，锣边稍内翻，高6厘米
小锣	体鸣乐器	缺，俩人用锄片替代
铙钹	体鸣乐器	直径30厘米

上述一组吹打乐器中，除唢呐外，所有打击乐器及其数据都采自笔者于2004年2月3日观看白沙县细水乡黎族道公祭祀表演活动（见图1）。从该乐队使用乐器的构成情况看，首先，其在仪式中所用的唢呐已经改用市面上购置的汉族唢呐，其形制也属标准配置，而本地原有的木制唢呐尚还在其他村寨的道公祭仪里使用着，例如笔者2004年2月2日在白沙县元门乡观看南训管村黎族道公仪式中所见的口拜（见图2）①。本表列入的便是笔者从白沙县文化局文物室拍摄的口拜（见图5）。其次，锣类乐器也已经发生变异，除没有小锣，而用两块（两人）锄片代替之外，本地黎族原有的传统特色打击乐器蛙锣也已经缺失，从笔者在多个黎族自治县采访的情况看，这种蛙锣失传的情况在今天的海南黎族村寨已经成为普遍现象。之所以存在这类现象，主要是同各种自然的和人为的（例如数十年来频繁政治运动的冲击）原因的干扰有关。此外，劫后遗存的极少量蛙锣里，也有一部分流入了各级民俗（族）博物馆或文物管理所，就像“出土”文物那样供人们观赏或研究。

---

① 杨民康：《海南黎族传统仪式音乐考察与研究》，《歌海》，2011年第6期，第4—11页。



图1　白沙县细水乡黎族道公祭祀乐队①



图2　白沙县元门乡黎族道公祭祀乐队



图3　白沙县细水乡小桶鼓



图4　白沙县细水乡的唢呐与三件套打击乐器

① 文中所用图片均为作者拍摄。

三、部分黎族特色吹打乐器与周边国家地区同类乐器的比较

根据笔者近年来在中国南方各省及东南亚地区开展跨界族群音乐文化考察的结果，发现本文所涉及的部分黎族特色乐器，存在着某些跨族群——地域（国界）分布的特点，在此特举其中三件乐器进行初步比较。

1. 口拜（木唢呐）

现今黎族道公祭仪中所用的唢呐有两种，一种是木质唢呐（见表1和图5），另一种是从市面上购买的木管铜碗唢呐（见图6）。关于木质唢呐，目前在各类音乐辞书中尚少有记载。过去有人认为："它是黎族人民模仿唢呐制作的。"该文还认为，最早的拜是用木头制的，后来则出现了喇叭用麻卷和纸，管身用竹子，哨嘴用荔枝叶制作的简易形式。[①] 目前的相关研究表明，唢呐这件乐器流传于亚洲的不同地区，而木质唢呐则在中国海南、广西和越南的部分少数民族地区有所分布，可见黎族地区的木质唢呐的存在并非个别现象。

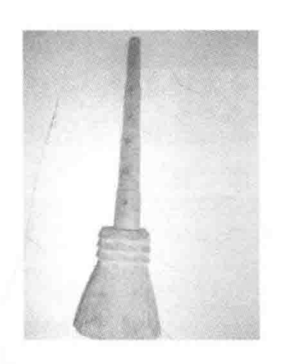


图5 白沙县黎族口拜（现藏于白沙县文化局文物室）



图6 白沙县细水乡黎族道公仪式现用的汉式唢呐

下图所列的5支唢呐，从管身到喇叭都是木质，其中的苗族木唢呐与黎族木唢呐一样，都可以分节。不同的是苗族木唢呐分为6节，黎族木唢呐分为4节。

---

① 中央音乐学院音乐学系三年级学生海南采风小组：《海南民间音乐采访录》，北京：中央音乐学院教材科印，1981年。

其他4种的管身为木质，都不分节，下端套上木质喇叭。根据博物馆的藏品简略说明，这些木质唢呐多数用于民间祭祀活动。从工艺上看，其做工的精致程度各有不同；在乐器演奏性能上也存在不同差异。而同作为现代民乐乐器的铜碗唢呐相比，这类木唢呐在音域、音色及整体音乐表现力上都略逊一筹。然而，这类木唢呐也有自己善吹本土乐曲，民族特色浓郁的自身优势。同时，还由于此类乐器可以因地制宜，根据不同地域条件进行手工制作，以致于在不同民族地区还存在着更多的变体类型，尚有待于进一步深度挖掘。

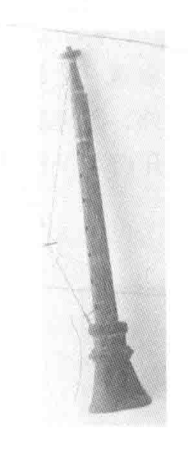


图7-1①

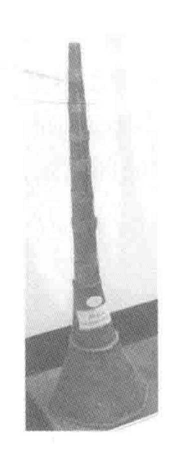


图7-2②

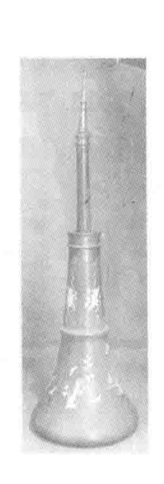


图7-3③

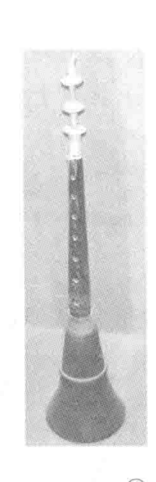


图7-4④

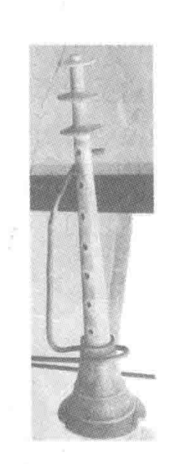


图7-5⑤

2. 蛙锣

在中国南方少数民族地区，锣钲类打击乐器应用十分普遍，而且比较汉族锣类乐器来说，呈现出诸多自身特色。其中，海南黎族所用的三蛙铜锣堪称一绝。蛙锣为铜制体鸣乐器，曾经是海南黎族道公祭祀乐队中普遍使用的特色打击乐器，如今除了在不同的民俗博物馆还能看到它的踪影外，在民间祭祀活动中几乎已经难以寻觅。蛙锣以往在黎族地区主要使用于宗教祭祀活动，同时也是人们拥

① 广西金秀瑶族木唢呐，现藏于广西壮族自治区民族博物馆。本文用于比较的广西和越南少数民族打击乐器，均系2012年8月应广西艺术学院杨秀昭、陈坤鹏两位教授之邀，同赴越南考察民族乐器时，在当地各民俗博物馆拍摄。在此谨对两位教授及当地博物馆表示感谢！

② 越南苗族木唢呐，现藏于河内国家音乐学院研究院乐器陈列室。

③ 越南京族木唢呐，现藏于河内国家民族博物馆。

④ 同上。

⑤ 岱依-泰（Tay-thai）族群木唢呐，现藏于河内国家民族博物馆。

有财富的象征。例如，据《调查》，20 世纪 50 年代以前，乐东县黎族人“男子入殓穿新制的民族服装，结发在额前，放一个光洋或钱在死者的左手，另以一个‘锣精’（青蛙铜锣）作枕头”①。

蛙锣的型制有大小之分，根据笔者对现藏于海南省白沙县民族博物馆的两种三蛙铜锣进行测量，其中一件大蛙锣，锣面微凸，直径 40 厘米；锣边呈圆形；锣面四周阳刻一圈波纹；锣一侧嵌三个蛙形绳扣，可用绳穿入后悬击（图略）。另一件小蛙锣，锣面微凸，直径 28 厘米；边呈圆形；锣面阳刻四个双龙含珠图案，还有一些细波纹；锣侧有三个蛙形绳扣（见图 8）。

在中国南方各少数民族中，目前蛙锣仅见于海南黎族，并且，在这类地区，周边呈圆形的锣类乐器也十分鲜见。2012 年 8 月，笔者在越南和平省参观一个私立民俗博物馆时，看到一具越南孟族使用的锣，除了绳扣未呈蛙型之外，其他特征均与海南蛙锣十分相似（见图 9），由此，为蛙锣的同族乐器比较开启了一扇方便之门。

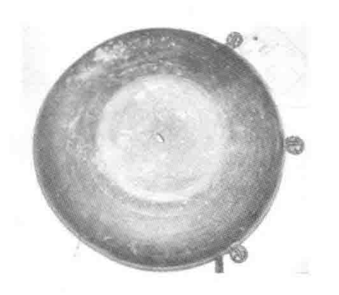


图 8 白沙县黎族小蛙锣（现藏于白沙县民族博物馆）



图 9 越南孟族小锣（现藏于越南和平省清平先生私立民俗博物馆）

3. 平锣

黎族道公祭祀乐队用的锣为铜制平锣，体鸣乐器，锣边呈直角型，现藏于白沙县民族博物馆的一面平锣，锣面直径 13 厘米，边高 2.5 厘米（图 10）。这类平锣在中国广西一带较为常见，同时也应用于一些东南亚国家，如越南西原地区和菲律宾北部的部分地区。笔者 2012 年 8 月在越南西原地区考察时，曾经看到属孟高棉语族的巴拿人将平锣与乳锣混用的情况（见图 12）。而在菲律宾，使用平锣却是其北部族群锣群乐队的一个基本特征（图 11）。

① 中南民族学院本书编辑组编：《海南岛黎族社会调查》（上、下），桂林：广西民族出版社，2002 年，第 81 页。

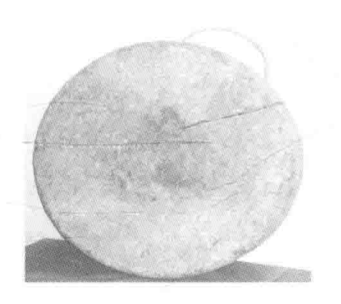


图10 黎族小锣（现藏于白沙县民族博物馆）



图11 菲律宾北部民族的平锣演奏①



图12 越南西原地区巴拿族锣钲乐器

四、对于《调查》与田野考察中祭祀吹打乐队表演资料的比较分析

1.《调查》所涉及的道公祭仪活动类型

20世纪五十年代以前，海南黎族地区无论那一类宗教活动主持者，主要活动是“做鬼”治病，此外还有农事、凶梦、结婚、丧葬、招魂、死于非命、求福、雷打、畜瘟、保寿、难产以及富有巫术色彩的查鬼、“禁”鬼、求子、求雨以至于“巫术治病”、“解禁”等巫术也属于其活动范围。②

黎族宗教活动主持者因受道教传入的影响呈现出多样性复杂性，可归纳为三

① 此照片拍摄于2002年1月于台北举行的海峡两岸南岛语族音乐国际学术研讨会菲律宾民间音乐工作坊。

② 中南民族学院本书编辑组编：《海南岛黎族社会调查》（上、下），桂林：广西民族出版社，2002年，第99—100页。

大类型：即道公、娘母与老人。此三类人中尚基本上未分化成为专业化的宗教职业者。黎语对道公有两种称法，一种音义均借海南方言称三伯公（ta^{31} $p\varepsilon^{53}$ $au\eta^{33}$），另一类是义借，如 pa^{31} $t^{6}u\eta^{13}$，或称为“抬公”（$ts^{6}am^{33}$ p ‘au^{53}）。关于三类人之异同：道公和娘母都是因病而为之，老人则一般是深明世故尤须熟谙祖先之名者方可胜任；道公以海南方言“做鬼”，娘母、老人则操黎语；道公绝大部分使用汉化法具（如道印、铁令、驱鬼索、铃、筊杯、牛角、木偶，在个别地区还有法衣、法帽等物），而娘母多数只有香炉、筊杯，做大鬼时才穿民族服装（男性娘母也穿女装），老人的法具有山鸡毛一枝，红头巾一条及一些头饰，另有弓一把、尖刀一柄，做鬼时穿民族服装（但有些地区穿上汉族的长袍了）；娘母可与老人一起合作，而道公则多是单独举行；在活动范围上一般各有分工，各有擅长。①

2.《调查》与田野考察中祭祀吹打乐队表演资料的比较分析

21 世纪初，笔者实地参与了几次道公祭祀展演活动，并撰写音乐民族志论文进行了描述和比较。现将其中有关白沙县细水乡黎族道公吹打乐器和乐队表演过程及特征的描述内容抽出，与《调查》一书所描述的 20 世纪 50 年代的相关资料并列一个图表之中（见表 3），以收比较对照之效。关于具体的道公祭仪及仪式音乐内容，可参考笔者所撰相关论文②。

表 3 不同时期黎族道公吹打乐器和乐队表演过程考察比较表

时间地点 仪程内容	程序一	程序二	程序三	程序四	程序五：（下略）
琼中县堑对乡堑对村《半夜盲斋仪式》，1954 年（摘引自《调查》上，第 676—678 页。	封棺：道公 1，徒弟 4 持锣鼓笛分列两旁；道公绕棺，徒弟们吹打锣鼓笛。	启师：徒弟们敲锣打鼓分列两侧。道公念经；每念一段，手打鼓和钹，不舞。		开辟：五个竹箩成梅花桩，教子手执死者灵牌，急布旋转穿插；过桥时，徒弟们朗诵斋文，敲锣打鼓配合，不舞。	辞灵：道公手持纸幡会动并口念经词，徒弟们敲锣打鼓吹笛配合；道公展开经书扬声朗诵，徒弟以锣鼓笛声配合；孝子等跪哭出门，道公徒弟敲锣打鼓相送。

① 中南民族学院本书编辑组编：《海南岛黎族社会调查》（上、下），桂林：广西民族出版社，2002 年，第 99—100 页。

② 杨民康、符美霞：《海南汉族、黎族道公祭仪“做斋”的音乐民族志考察研究》，载曹本冶：《中国民间仪式音乐研究》（华南卷），上海：上海音乐学院出版社，2007 年，第 69—162 页。

（续表3）

时间地点 仪程内容	程序一	程序二	程序三	程序四	程序五：（下略）
保亭县番文乡什抦村《半夜盲斋》仪式，1954年（摘引自《调查》上，第429页）。	——	安神起师：道1，念诵经文，道徒多人，打锣敲鼓吹打配合。	安灵：道公、道徒敲锣击鼓吹打如前，无舞。	开放：道公手持纸灯，道徒打锣调鼓配合，随道公穿插走五方，家人随之。	破局招魂、早朝净井：道公前行，孝子随行，道徒打锣击鼓至井（河）边取水。
白沙县细水乡黎族《做斋》，2004年2月3日（摘引自笔者实地调查资料）。	开场（见图13）：两位道士站立。左首吹打乐队以唢呐为首，皮鼓、锣、钹等一字排开。唢呐开始起奏唢呐曲【引曲】【开场曲】三首；道公吟咏请圣经文。	启师（见图14）：经师读诵经文；唢呐手为唱腔伴奏；旋律想通，音高各异；有戏曲化的散板过门；正曲共4段；音乐含戏曲化特点。	立幡：（略）	走乐（开辟，见图15）：坛场上列五个方凳，各置一烛；乐曲4段连缀；书公唱曲，唢呐及吹打乐队伴奏，每段有间奏。武道公、经师剧终，唢呐手、小锣、大锣、钹、屁股随后进入；按东西南北中绕坛5次。	酌酒（见图16）：仪式人员列于坛场；武道公（二人）文道公（经师）唢呐及打击乐队等一字排开；文道公表演及唱曲，唢呐全程伴奏，打击乐为正曲击节或以散板节奏相配合，演奏间奏曲。14个唱段（下略）。



图13 开场



图14 启师



图15　走乐



图16　酌酒

结　　语

本文分析的结果表明：

其一，从20世纪50年代至今，海南地区的黎族道公祭祀及其仪式音乐基本保持了原有的风貌，并未因长期的岁月流逝和复杂的世事风霜而有明显的改变。

其二，黎族传统音乐及乐器包含了诸多跨族群-地域（国家）分布的文化元素，若以较开放的学术视野，结合中国南方少数民族及越南、菲律宾等周边国家和地区的同类乐器进行比较研究，将使本课题领域得到较为明显的开拓和发展。

其三，从传统艺术文化角度看，在这类传统祭祀音乐类型中，民歌、器乐、曲艺、戏曲诸音乐体裁类型同时并存和融合显现。其中，乐器和器乐形式由于以物化的方式呈现，有器物作为载体，从而得到较为完善、完整的保存和传承。

其四，传统吹打乐队在黎族道公祭仪中起到了如下几方面功能作用：在显性的文化结构层面，与其他艺术和文化形式同时呈现，互相映衬和烘托；在隐性的社会文化结构层面，承载了丰富的宗教性、社会性和象征性文化语义内容；与其他艺术和文化形式结合，以族群信仰仪式的方式，共同完成了凝聚群体文化意志和心态，储存、传承本民族传统文化的任务。

最后，在作为旅游大省的海南地区，这类传统文化目前仅存在于少数几个游客较少的地市，虽然较少受到旅游文化的浸染，但也由于现代生活环境的影响，已面临濒危灭绝的境地，对之进行抢救性研究、整理和保存的工作尤感迫切，亟待有关方面给予重视。

（原载《星海音乐学院学报》2013 年第 1 期）

意想不到的文化使者

——广东淘金客与中国音乐在新西兰早期的传播

宫宏宇

引　言

“中国音乐在海外”是个较新的研究领域，特别是中国音乐在欧美及大洋洲诸国的流传和研究，因为语言和原始资料的问题，较少有人涉及。即使有人涉及，其研究在资料的运用上，也多采用翻译过来的二手资料。[①] 对国外相关研究的历史与现状也相当陌生。近年来虽然有学者利用留学和居住在海外之便，开始利用西文原始资料，但该类学者多来自非音乐界。真正能像钱仁康、廖辅叔等学者那样能利用西文原始资料并融合当今西方学者研究成果的研究者屈指可数。

中华民族音乐文化在国际上的传播在明代以前主要局限在我国的周边国家，如日本、朝鲜、越南、泰国等地。而欧洲人对中国音乐的介绍、研究和传播最早则可追溯到16世纪中叶。中国音乐在新西兰的传播除了在时间上较晚外（19世纪六七十年代），在传播途径上也呈现出多样化的特点。除了早期传教士、商人、旅行者的零星介绍外，最早时是伴随着华人（绝大多数来自珠江三角洲一带的广东淘金客）的足迹，从社会最底层开始，传播的主要乐种为广东音乐和粤剧。中华民族音乐文化在新西兰的传播大体经历了五个阶段：1865—1900年为第一阶段，这个阶段中国音乐的传播者为来新西兰淘金的广东农民，他们用来自娱的广东民间音乐使新西兰南岛的民众第一次体验到了中国的音乐文化。1900—1950年为第二阶段，这个阶段的主要特点是华人社团的兴起与中华音乐文化的维持。第三阶段为1950—1972年，此间承担媒介作用虽仍是居新华人，但由于华人此间进入了认同主流社会文化、被主流社会“同化”的时期，在年轻的华人中，西方

① 如陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，北京：中国大百科全书，1994年；毕明辉：《20世纪西方音乐中的中国因素》，上海：上海音乐学院出版社，2007年。

音乐呈现出取代传统中国音乐之势，但粤剧仍为老辈华人所钟爱。1972—1987 年为第四阶段，中新外交关系的建立不仅为中华音乐文化在新西兰的传播开拓了官方的渠道，也为新西兰音乐家了解中国音乐提供了机会。此间传播中华音乐文化最尽力者也最有效者是新西兰作曲家杰克·鲍地（Jack Body，1944— ）①。从 1987 年新西兰开发移民至今为第五阶段，此阶段最大的发展是大量华人移民的融入。新移民潮的出现与中国经济的蓬勃发展为中华音乐文化在新西兰的传播提供了多种渠道。

本文为“中华民族音乐文化在新西兰的传播与推广”系列论文之一，其焦点为 19 世纪下半叶广东淘金客及其在新西兰南岛的音乐活动。除钩沉中国音乐在新西兰的肇始外，还将就中国传统音乐文化在新西兰早期的传播、传播途径、所传内容、传承场合以及当地民众对中国音乐的反应做一简单叙述。

一、新西兰、华人、中国音乐

在叙述中华民族音乐文化在新西兰传播的历史、过程、传承者及其所传播的具体内容之前，似乎有必要简单地介绍一下新西兰的历史及概况。新西兰是位于太平洋西南端的一个面积为 27.05 万平方公里的岛国，由北岛、南岛两大岛及附近一些小岛组成，海岸线长达 1.6 万公里。西隔塔斯曼海与澳大利亚相望，北邻汤加、斐济，扼南太平洋的海、空交通要冲。虽说现在是以英国人后裔为主，通用的语言为英语（毛利语也是官方语言之一），在宗教信仰上，居民多信奉基督教，但在欧洲人到来之前，新西兰是毛利人（Maori）传统的氏族社会。最早（1642）发现新西兰的是荷兰航海家亚伯·塔斯曼（Abel J. Tasman，1603—1659）。但他对此地并未注意，荷兰政府亦未加过问。1769 年，由英国航海家詹姆斯·库克（James Cook，1728—1779）带领的船队在新西兰登陆，并勘定了新西兰的地形。此后，大量的移民移入，到 19 世纪中期，新西兰已成为“典型的移民社会，人口组成，除了欧洲人及南太平洋群岛原住民外，便数华人人数最多”②。1840 年 2 月 6 日，毛利人通过与英国王室签约，成为了大英帝国的殖民地，新西兰人享有英国公民的权利。1907 年成为自治区，1947 年完全独立，

---

① 关于杰克·鲍地与中国音乐在新西兰的传播，见宫宏宇：《醉心中国音乐的杰克·鲍地先生》，《人民音乐》，2000 年第 1 期，第 42—45 页。

② 叶宋曼瑛：《也是家乡》，香港：三联书店，1994 年，第 2 页。

但与英国保留有特殊关系，与已经独立的前英帝国殖民地国家或附属国一样，为英联邦成员国之一。新西兰的国土面积虽和英国及我国广西省的地域差不多，但人口稀少，据2013年7月的统计数据显示，新西兰现仅有人口不到四百五十万①。

新西兰与中国的交往最早可追溯到18世纪70年代初，② 中国与新西兰间的贸易往来也早在18世纪末就开始了，19世纪初广州和澳门甚至成为新西兰的第一个海豹皮市场。③ 中国和新西兰之间的经贸往来虽然很久，但华人旅居新西兰的历史却并不长，只有150多年，④ 直到19世纪中叶才只有零星几个华人进入新西兰本土。近年来，随着移民政策的放宽，亚裔人口虽然相对来讲有所增加，但华人也仅有14万多，是新西兰总人口的3.4%（据2006年人口普查数据）。

二、最早的传播媒介
——广东珠江三角洲淘金客

中华民族音乐文化在新西兰的传播与推广可追溯到19世纪60年代，最早的传播者是来自广东珠江三角洲的华工。⑤ 1861年新西兰南岛中南端的奥塔哥省发现了金矿，华人闻讯来此地掘金的人士开始增多。1881年华工人数最多时达到5，004人。⑥ 与19世纪中期“淘金热”时赴美国、秘鲁、澳大利亚的华工不同，1865年12月最早来新西兰的12名华工是应但尼丁商会的邀请，从澳大利亚的维多利亚金矿区来此挖掘已被白人开采过的矿区的。之后才有一些直接来自广州东

---

① 截止至2013年7月23日，新西兰共有4,471,158人。此数字来自Statistics New Zealand官方网站，2013年7月22登陆：http：//www.stats.govt.nz/tools_ and_ services/population_clock.aspx。

② Zhang，Beihua. Sino - New Zealand Relations 1792—1987，University of Waikato，1988，p.1.

③ Belich，James. Replenishing the Earth：The Settler Revolution and the Rise of the Anglo - World，1783—1939，Oxford：Oxford University Press，2009，p.12；Belich，James. Making Peoples：A History of the New Zealanders from Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century，Auckland：Penguin Books，2001，p.128.

④ Zhang，Beihua. Sino - New Zealand Relations 1792—1987，University of Waikato，1988，p.2.

⑤ 杨汤城口述，丁身尊整理：《新西兰华侨史》，广州：广东人民出版社，2000年，第4页。

⑥ Ng，James. The Sojourner Experience：The Cantonese Goldseekers in New Zealand，Manying Ip，*Unfolding History，Evolving Identity：The Chinese in New Zealand*. Auckland：Auckland University Press，2003，p.7.

南的新会、开平、台山、恩平、澳门以北的中山、广州市以北的番禺及西北的增城等县，也有些是来自广东宝安和惠阳县的客家人。虽然华工间包括少数福建人，但广东人占绝大多数。他们早期居住和工作的地方也有局限，几乎毫无例外地都聚集在南岛南端的奥塔哥省和南岛的西海岸地区。华人淘金客的到来，不仅为新西兰经济增长提供了廉价的劳动力，为新西兰南岛民众的文化娱乐生活也增添了色彩。中国音乐——更具体地来说应是广东的民间音乐——就是在这时通过华工进入到新西兰的。虽然他们的音乐活动主要是为了在辛苦劳作之后自娱，但通过与当地社团有限的互动，他们也将中国的音乐文化展示给了新西兰南岛的民众。

三、传播途径

目不识丁的早期的华工是如何传播中国音乐文化呢？其主要途径之一就是在春节联欢会上表演。来自广东的淘金者虽没有能力将中国的音乐文化系统地介绍给新西兰人，但是他们通过节日庆典（特别是春节联谊活动）、公益事业及自我娱乐等渠道也起到了传播中华音乐文化的作用。见诸于文献记载的华工在新西兰早期的生活就多提到华工的音乐活动。目前所发现的最早有关华工活动的记载，就包含关于华人淘金客春节庆典活动中所进行的音乐活动及其利用音乐媒介与当地民众互动的报导。如在一篇刊登于 1872 年 2 月 15 日当地《图奥倍卡时报》（Tuapeka）的报导中，记者就提到当地的华人淘金客和华商一连几天都在进行的体育、烟花爆竹和音乐表演活动。该记者还注意到华工不仅利用音乐自娱，还通过音乐与当地民众互动。中国乐队不仅为前来参观的客人演奏中国音乐，他们的歌手还不时为他们“演唱中国歌曲”助兴。可见这些贫贱的淘金客的音乐活动从一开始就起到了传播中国音乐文化的作用（虽然他们自己并没有意识到），因为他们在自己欢庆的同时，还豪爽地“邀请了数位欧洲人士”到他们的营地“与他们同餐共饮”，一起观赏烟花爆竹。①

也许是这一成功，使得早期的华工体验到了与当地社会交流的必要。从 1872

① Johnson, Henry. Performing Identity, Past and Present: Chinese Cultural Performance, New Year Celebrations, and the Heritage Industry, Charles Ferrall, Paul Millar and Keren Smith, *East by South: China in the Australasian Imagination*. Wellington: Victoria University Press, 2005, p. 221.

年到1893年，每年一度的春节庆典就成了华人展现文化的最佳机会。[①] 此外，与当地民众联欢也成了他们传播中国音乐文化的有效的渠道。他们的表演除了齐奏、独唱，还有独奏。如在1873年，一位黄姓男子就为当地的听众表演了"一首二胡独奏曲，并高歌一首"[②]。

除了在节日联欢上占据重要位置外，音乐活动也是此期间华工同胞间寻求慰藉缓解乡愁所必需的手段。南岛地方小报《艾达山纪事》(*Mt Ida Chronicle*) 1882年11月18日的一篇报道就提到在一个叫"威尔士人沟"(Welshman's Gully) 的镇子里，有一个华人开的店铺，星期天总"有二三十个天朝人 [华人] 在里面抽大烟、拉胡琴、玩（番摊）自娱"[③]。迟至1892年6月，还有华工固定光顾到华人在普里茅斯开的客栈，除了吸食鸦片和吃顿晚餐外，有机会来听每星期天晚上都由中国乐队演奏中国的音乐也是他们光顾该店的原因之一。[④] 除定期光顾华人开的店铺外，散居在各地淘金客也把操琴弄曲当作纾解孤寂与乡愁之苦的重要手段。据华工事后回忆："在淘金的全盛期，很多中国淘金客常常是散居在各地，一般是四到十二个人一伙掘金。在漫长的冬夜里，他们会聚在一起回忆或讲述传统故事。如果有人带乐器来，如竹笛、三弦或月琴，他们还会奏一奏中国的乐曲、唱唱歌。"[⑤] 他们这样的音乐活动虽然不是面对当地民众的，但还是引起了当地人的注意，从而也间接地传播了中国的音乐文化。如早期在华人淘金客间传教的唐原高牧师（Alexander Don，1857—1934）1891年在奥塔哥圆山 (Round Hill) 华工淘金场传教时，就注意到华工居住营地的"墙上挂有吉他、月琴、提琴（二胡），（华工）低声吟唱着下流淫荡的小曲"[⑥]。

早期的华工经常受到欧裔人的歧视，早在1871年间，在华人仅占当时全新西兰人口1.75%时，排华情绪已见端倪。自1880年代后，金矿的衰竭导致新西兰经济萧条，华人更成为替罪羊。不仅淘金场上华工的勤劳高效引起当地白人同行业者的不安与抵制，新西兰政府也屡屡颁布种族歧视性法规（如对华人征收人

---

① Ng, James. Chinese Music Making in Early New Zealand, *The Ritmico Journal*, 2011 (88&89), p.2.

② 同上，第3页。

③ 同上。

④ Bradshaw, Julia. *Golden Prospects*: *Chinese on the West Coast of New Zealand*, Greymouth: Shantytown, 2009, p.60.

⑤ 同上，第116页。

⑥ 同①，第3页。

头税、进口税、阅读测验等）试图限制中国移民。[①] 但即使是在这样的情况下，在新西兰南岛淘金的广东华工仍试图用音乐为媒介，与当地的民众打成一片。如在 1886 年春节，一位颇为成功的华商甚至组织了一场中西合璧的音乐会，于 2 月 13 日在克伦威尔当地的会堂上公演。这场包括中国打击乐、吹奏乐、管弦乐及克伦威尔当地铜管乐队在内的音乐会极为成功。[②]

华工通过在公共场合表演的音乐节目为当地公益事业募捐也起到了传播中国音乐文化的作用。从 1873 年开始，华工所居地的报纸杂志就开始有华工为赈灾（如矿难、泥石流）、筹建公共设施（如医院、图书馆）、扶贫救孤募捐而演奏二胡、清唱的报道。[③] 当地各类的民间社团也意识到华工的文艺表演是他们得到捐助的有效途径之一。如早在 1875 年 7 月，南岛普里茅斯文学社在为该社举办募捐活动时，就邀请了能歌善唱的华工和欧裔移民一起义务献艺。[④] 以上提到的中西合璧的音乐会影响大不算，在经济上也收益颇丰。但最令当地人刮目相看的是，在新西兰南岛淘金的广东华工虽然赤贫，但他们还是将这场音乐会所得到的收入全部捐给了当地的慈善机构。[⑤]

在淘金华工聚居的劳伦斯（Lawrence）地区也不乏华人音乐人才，他们也一样热心公益事业。据报道，他们还专门从中国进口了一批中国乐器，为的就是日后再举办类似的活动。《图奥倍卡时报》（Tuapeka）1886 年 4 月 17 日刊载的一篇文章就报道说："一旦新乐队成员达到了一定的水平，他们将会很乐意协助或提供任何与公益事业的娱乐"。[⑥] 但由于后来排华情绪愈演愈烈，广东华工主动提

---

① Ip, Manying. Murphy, Nigel. *Aliens at My Table: Asians as New Zealanders See Them*, Auckland: Penguin Books, 2005.

② Johnson, Henry. Performing Identity, Past and Present: Chinese Cultural Performance, New Year Celebrations, and the Heritage Industry, Charles Ferrall, Paul Millar and Keren Smith, *East by South: China in the Australasian Imagination*. Wellington: Victoria University Press, 2005, p. 225; Ng, James. Chinese Music Making in Early New Zealand, *The Ritmico Journal*, 2011 (88&89), p. 2, p. 4.

③ Bradshaw, Julia. *Golden Prospects: Chinese on the West Coast of New Zealand*, Greymouth: Shantytown, 2009, p. 169.

④ 同上。

⑤ 同②。

⑥ Ng, James. Chinese Music Making in Early New Zealand, *The Ritmico Journal*, 2011 (88&89), p. 4.

出的为社会义演的建议并没有被采纳。① 即使是在华人最受歧视的1900年，当地报纸也还有“八名华工乐手为当地的教堂献艺募捐”的报道。②

四、传播内容

从当地报纸历年来有关广东华工新年庆典、公益事业、自我娱乐活动的报道中，我们不但可以得到华工音乐活动的诸多例证，还可获取他们早期音乐活动中所使用的乐器、所表演的曲目、所采用的表演形式、所用音乐的具体场合以及当地观众对他们表演活动的反应等信息。通过阅读这些报道，我们可以确切地知道他们所用的乐器不仅有广东音乐常用的二胡、三弦、月琴、阮、琵琶、唢呐、笛子等常规乐器，还包括锣、鼓、镲等打击乐器。如在一篇刊登于1872年2月6日的《图奥倍卡时报》（Tuapeka）的报导中，记者就提到：

中国城春节庆典一个引人注目的特点是一些天朝人对声乐和器乐的偏好。他们所用的乐器中，有与古希腊人所用的 kithera 相似的乐器，所奏出的曲子有时与苏格兰高地的风笛所发出的音调惊人地相近。他们演奏的一些较简单的曲调与苏格兰高地人的双人对舞曲也没有什么不相似的。③

对新西兰华人史最有研究的伍德明（James Ng）医生的研究也证明，早在1880年奥塔哥省的劳伦斯地区就已有华人小乐队的存在，这些乐队至迟在1888年还在本地表演。④ 近年来对早期华工活动研究颇有成就的朱莉娅·布拉德肖（Julia Bradshaw）也在她的著述中也提到华人乐队在新西兰南岛西海岸格里茅思地区的活动情况。她特别注意到当地的报纸从1884年起就开始有关于中国乐队的零星报道。⑤ 虽然他们演奏的具体曲目已不可考，但当时所用的一些乐器，有

---

① Ng, James. *Windows on a Chinese Past* , Dunedin: Heritage Books, 1993, p. 294.

② Bradshaw, Julia. *Golden Prospects: Chinese on the West Coast of New Zealand* , Greymouth: Shantytown, 2009, p. 169.

③ Johnson, Henry. Performing Identity, Past and Present: Chinese Cultural Performance, New Year Celebrations, and the Heritage Industry, Charles Ferrall, Paul Millar and Keren Smith, *East by South: China in the Australasian Imagination*. Wellington: Victoria University Press, 2005, p. 222.

④ Ng, James. Chinese Music Making in Early New Zealand, *The Ritmico Journal*, 2011 (88&89), p. 4.

⑤ Bradshaw, Julia, *Golden Prospects: Chinese on the West Coast of New Zealand*, Greymouth: Shantytown, 2009, p. 60, 202.

一些还是被保存了下来。如当年曾住在奥塔哥金矿华工营地隔壁的格罗姆·辛克莱尔（Graham Sinclair）在华工离去后就搜集了一些华工用过的乐器，现已为惠灵顿 Te Papa 国家博物馆收藏。[①] 其中的几件（三弦、二胡、琴弓），还于 1998 年在新西兰 Te Papa 国家博物馆开幕时展出。此外，南岛小镇劳伦斯信息中心的博物馆也保存着华人淘金客留下的一件打击乐器。[②]

从当地报纸历年来有关华工娱乐活动的报道中，我们也知道他们所演奏的乐曲及歌曲不仅有广东音乐和民歌，还包括戏曲唱段。他们所采用的表演方式也多种多样，独唱、独奏、伴唱、清唱、合奏应有尽有。他们展示中国音乐的场合包括节日庆典、募捐、同胞聚会等。此外，通过报刊报道，我们也可窥见对当地人聆听中国音乐时的反应。[③]

结　　语

进入到 20 世纪后，中华民族音乐文化在新西兰的传播进入到一个新的时期。这时期，起着媒介作用的虽然仍是华人，但在传播的方式及传播范围上有了很大的变化。由于新西兰主流社会对华人的极度歧视、新西兰政府自 1880 年代后实施的一系列排斥华人的措施，以及奥塔哥省金矿资源的枯竭，华人在新西兰的人数从 1880 年代后就开始下滑，到 20 世纪初，华人总数已从 1881 年高峰期的五千多人锐减至 2，570 人，仅占新西兰当时总人口的 0.289%，[④] 到 1916 年，更跌至 2，012 人。[⑤] 在所工作和居住的地域上，这些华人已不再聚居在偏远而崎岖的南岛奥塔哥中部，而是流落到南北岛各大城市如但尼丁、惠灵顿、奥克兰等城市及其附近的郊区。在心态上，此间华人多持过客心态，新西兰不过是暂时栖

---

① Ng, James. Chinese Music Making in Early New Zealand, *The Ritmico Journal*, 2011 (88&89), p.4.

② Johnson, Henry. Performing Identity, Past and Present: Chinese Cultural Performance, New Year Celebrations, and the Heritage Industry, Charles Ferrall, Paul Millar and Keren Smith, *East by South: China in the Australasian Imagination*. Wellington: Victoria University Press, 2005, p.230—231.

③ 同上，第 222 页。

④ 叶宋曼瑛：《也是家乡》，香港：三联书店，1994 年，第 177 页。

⑤ Ng, James. The Sojourner Experience: The Cantonese Goldseekers in New Zealand, Manying Ip, *Unfolding History, Evolving Identity: The Chinese in New Zealand*. Auckland: Auckland University Press, 2003, p.8.

息之地而已。华工人数的减少和离散，以及没有稳定归宿感的过客心态也影响了中华音乐文化在新西兰的传播。由于社会上弥漫的反华浪潮，华人也不愿意过多地彰显自己的中国特性。力求远离主流社会，自成独立的华人社区，建立自己的社团和组织系统。以往得以展示中国音乐文化的中国传统节日，如春节、重阳节、清明节、中秋节等过是要过的，但不再张扬，而是由社团举办，一切都控制在华人圈子内。与之有关的音乐活动也不再像先前在南岛淘金地那样那么活跃。报章杂志上几乎难得见到有关华人音乐活动的报道。[①] 但这并不意味着中国传统音乐活动的完全终止。[②] 这期间华人的音乐活动的总体特点是文化维系大于传播，演艺活动多限制在华人圈内，由华人社团组织。其传播渠道主要是：隶属于社团的音乐组织、华人教会属下的中文学校和青年俱乐部、音乐爱好者（主要是粤剧爱好者）自己成立的音乐社团、国庆日的庆典活动。

（原载《星海音乐学院学报》2013 年第 4 期）

① Ng, Bickleen Fong, *The Chinese in New Zealand*: *A Study of Assimilation*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1959, p. 51.

② Ng, Siong Ngor, *The Chinese Community in Auckland*: *A Musical Ethnography and Music History*. The University of Auckland, 2000.

三　批　判

——纪念李凌百年诞辰

梁茂春

当代伟大的音乐评论家李凌，1913年12月6日（农历十一月初九）生于广东台山，至今是100周岁。姐娜在年初就要求我写一篇文章，我当即就应允了。6月我写了《三批判》这篇文章来纪念李凌。

标题中的“三批判”，是指李凌一生受到的三次重大批判，即发生在20世纪五六十年代的三次批判李凌音乐思想的运动。我想通过这三件事，来看李凌的人生和文章。

一批判：粗暴批判

李凌受到的第一次批判发生在上个世纪50年代，具体时间是1957年。

挨批的起因是李凌发表的一系列文章，主要是两篇：一篇是发表在1956年8月1日《人民日报》上的《音乐的民族风格杂谈》，另一篇是发表在1957年第一期《人民音乐》上的《音乐的民族风格问题续谈》。这两篇是李凌评论音乐民族风格问题的“姐妹篇”，也是他40岁之后的音乐评论文章中最优秀的两篇。

音乐的民族风格问题是一个老话题，之所以在1956年又旧话重提，是因为当年的5月2日，毛泽东在最高国务会议上宣布：中国共产党主张在文艺上百花齐放，在学术上百家争鸣。此言一出，文艺界兴高采烈，立即行动，开始了关于音乐舞蹈的民族风格问题的又一次大讨论。李凌的《二谈》正是在这样一种比较宽松的氛围下写作和发表的。李凌的观点非常鲜明和大胆，所讲都是实话，这与当时的“双百方针”有密切关系。

这次讨论开始时的气氛是热烈而正常的。《人民日报》《光明日报》发表了陈沂、程云、钱学森、蒋英等人的文章，文化部组织过有关人员参加讨论会，《解放军文艺》编辑部组织了音乐民族风格问题的座谈会（见《解放军文艺》1956

年10月号《音乐问题座谈会记录》)，发表了各种不同的意见，果然是“百家争鸣”的气氛。

石磊、李焕之是两位和李凌观点略有不同的论争者，他们的文章都比较有学术批评的品格。石磊的文章《对音乐民族风格的理解》发表在《人民音乐》1956年第9期上，他批评了李凌的“中西混杂”，说：“看了李凌、程云同志的文章，给了我一种感觉，似乎我们民族音乐的传统一向就是一笔‘中外混杂’的糊涂账。因此，今天也就不必批评‘中西混杂’，而应任其发展下去。如果按此推论，就是：民族风格没有什么标准，也没有什么稳定性。这种理论的后果将是削弱民族风格，勉强地冶‘中西于一炉’，有造成‘以西灭中’或‘以西代中’的危险。”李焕之则支持钱学森和蒋英的观点，他的文章《音乐民族化的理解与实践》发表在《人民音乐》1956年第11期上。李焕之认为当时音乐界值得焦虑的是不重视民族音乐传统的现象。

这种说理的、平等的论辩态度体现了1956年底尚比较正常的学术争论气氛。

然而好景不长。“双百方针”提出不久，就出现了“反右派斗争”。这场错误的政治斗争是从1957年夏季开始的，5月15日毛泽东在《事情正在起变化》一文中写道：“最近这个时期，在民主党派中和高等学校中，右派表现得最坚决最猖狂……我们还要让他们猖狂一个时期，让他们走到顶点。”① 此文一传达，国内形势急转直下，全国的一切事情都被纳入了反右斗争之中，连音乐争论也迅速变了味，转了调。

庄映、刘炽、时乐濛、陈紫、谌亚选五人的文章《驳李凌同志的“音乐的民族风格杂谈”和“续谈”》② 就是音乐评论转变风向的标志文章之一。他们的文章在批判李凌的口气上忽然间提高了一个调门。

例如，他们在批判李凌的“移植论”时，说：“一个民族的音乐文化，当吸收外来的因素时，是按照它固有的特征来办事的，和它固有的特征相适应的东西，它就吸收，不相适应的东西，哪怕再好，它也难以勉强地吸收，这是和民族的心理状态、和艺术的传统习惯不可分割的，民族形式具有稳定的道理也在于此。李凌同志模糊了这个问题，因而认为音乐艺术可以移植的。移植论是要外国

① 毛泽东：《事情正在起变化》(1957年5月15日)是为党内干部阅读的一篇文章，载《毛泽东选集》(第五卷)，北京：人民出版社，1977年，第424—425页。

② 庄映、刘炽、时乐濛等：《驳李凌同志的“音乐的民族风格杂谈”和“续谈”》，《人民音乐》，1957年第6期。

音乐和民族音乐作机械的混合，是对待民族形式问题上的虚无主义。”他们将李凌的观念说成是歪曲聂耳、星海的音乐创作道路，文章中指出：“李凌同志不是把作品当作有机的整体来估价的，它们的风格好像不是个完整的东西，而是这一部分是西洋的，那一部分是东洋的，这些作品好像是按照‘移花接木论’而创作的。李凌同志以繁琐哲学的分析法去挑剔作品中的某些外来因素，这样，就歪曲了聂耳和星海同志的作品，也就按照李凌同志的理论歪曲了以聂耳和星海同志为代表的，新音乐创作的道路，这是不能容许的。”他们甚至将艺术观点上纲到政治路线上：“我们说新音乐的创作，曾受过不少外来的影响，今后也还会继续不断的受到外来的影响，拒绝这些外来的影响，是保守主义者；但艺术上接受外来的影响，首先是因为现实生活里存在着内因。由于人民的精神生活里产生了新的因素，要求在艺术上表现出来；为了正确的表现它，艺术上就得吸收，借鉴别人之长，以补自己之短。而上面听到的李凌同志那段话的看法，是与此相背的，在逻辑上是混乱的；从美学的观点来看，是反马克思主义的，是把‘吸收’和‘拿来’混为一谈的看法，这种理论，已经掉进‘外国论’的泥潭里去了。”

文章的五位作者，都是从延安过来的革命作曲家、理论家，都曾经和李凌在延安鲁艺一起学习、工作过。这种将李凌推到右派边缘的做法，实在让人感到心惊胆战。一个“反马克思主义”，一个“歪曲聂耳、星海的道路”，这两点在当时都是要害问题，是致李凌于死命的问题。

就在反右派斗争“山雨欲来风满楼”的时刻，也有一位音乐家站出来为李凌说话，他就是作曲家马可，他在《要尊重事实，以理服人——评庄映等同志的批评作风》① 中写道：“庄映、时乐濛等同志是我们所尊敬的音乐家，他们的文章中也有一些好的意见，使我受到教益，但同时我也感到很多论断有些简单化，态度有些粗暴，因此缺乏说服人的力量。我以为，这样的批评作风是不够好的……这种简单的阶级分析的办法，这种把民族传统文化和外来文化对立起来的情绪，已经有些同志写文章论辩。这里我不想谈庄映同志的论点，而是觉得他在学术讨论中既不够尊重别人的论点，也不尊重历史事实，因此文章的说服性就很不够。”

马可的这篇文章是用笔名“周戊”发表的。当时反右派斗争已经进入高潮，作者能够隐去真名发表为李凌辩护的文章，也是需要人格和勇气的。

上述带有反右特色的音乐批判，其政治批判的意味已经非常浓烈了。一分学

---

① 马可：《要尊重事实，以理服人——评庄映等同志的批评作风》，《人民音乐》，1957年第7期。

术，九分政治。学术已经完全、彻底地被边缘化了，

应该指出：1957 年在“音乐民族化问题”上受到粗暴批判的不只是李凌一个人，同时受到批判的还有贺绿汀、程云等人。贺绿汀的《民族音乐问题——在中国音乐家协会第二次理事会（扩大）会议上的发言》[①] 同样受到了猛烈的批判和攻击。在那次激烈的批判中，李凌采取了完全沉默的姿态，一言不发。这是他在政治运动中的一种智慧。在恶劣的政治形势下，难以置喙，沉默是正确的选择。

1957 年是“反右派斗争”的一年，李凌以一言不发的办法挺过了“反右运动”，躲过了人生的一大劫。

后来李凌曾在 1984 年写的《落红不是无情物，化作春泥更护花》一文中回忆到这件事，他写道：“1956 年，因贺绿汀、我及程云同志对音乐民族风格问题，由文化部及音协组织了批判会，周扬、欧阳予倩同志参加了，要想简单地做出结论，是修正主义民族虚无主义性质，会上我们详细申诉理由，周扬同志说‘看这个问题这么复杂还不好急于定案，移到报刊上去讨论吧’，才不了了之。”而在随后的音协改选中，“据说因为部队对我的文章有意见，就从常务理事中除名。”[②]

二批判：政治批判

李凌受到的第二波批判发生在 1964—1965 年间，即“文革”前夕。

历史有太多的意外，一如佛教所说的“无常”。时隔六七年，世事已大变。从 1957“反右派运动”之后，接二连三的无穷无尽的政治运动：“大跃进”、“公社化”、“反右倾”、“拔白旗”……中国的政治进入了一个多事之秋。

1963 年 12 月，毛泽东做出了对文艺工作的第一个批示：“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着……许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主

---

① 贺绿汀：《民族音乐问题——在中国音乐家协会第二次理事会（扩大）会议上的发言》，《人民音乐》，1956 年第 9 期，第 17—22 页。

② 李凌：《落红不是无情物，化作春泥更护花》，载《音乐流花新集》，北京：中国文联出版社，2002 年，第 442 页。

义的艺术，岂非咄咄怪事。”

1964 年 6 月，毛泽东第二次对文艺工作做出批示：“这些协会和他们掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”①

对文艺界的不信任达到新的高点，“文革”的气氛越来越浓。研究“文革”之源，这两个批示绝对不应该忽略。

在这样的政治背景下，音乐界的批判也变化了口径，从粗暴的文艺批判变成了高调的政治批判。李凌受到了前所未有的围攻，他成为音乐界第一个被抛出来进行全面批判的对象。

而在过去的六七年间，李凌的音乐评论文章发表得最多，书写得最勤。他在《人民音乐》《人民日报》《光明日报》《文汇报》《北京日报》等处接连发表文章，阐述自己的观点。在 20 世纪五六十年代，李凌的音乐评论可谓一骑绝尘。那几年间，他的音乐评论文集就出版了两本，这在当时的中国音乐评论界是唯一的现象。1962 年北京出版社出版了他的《音乐杂谈》；1964 年音乐出版社又出版了他的《音乐漫谈》。李凌的评论文章中有许多真知灼见，然而却触犯了当时的天条禁忌，与狭隘的政治功利相抵牾。他的《音乐漫谈》是 1964 年 5 月出版的，当装订好准备发行的时候，正好撞到了“枪口”上——毛泽东发出的第二个对文艺界批示。为了让书能够正常出版，音乐出版社设法在《音乐漫谈》的最后加贴了一页奇特的《出版者的话》：“……从李凌同志的这本文集中，也可以看到音乐战线上进行的阶级斗争的一个侧面。虽然作者的观点和立场没有能够解决他所接触到的许多理论问题，而且今天看来，他对某些问题的理解显然是错误的，但作为一方面的资料，仍然可供大家分析参考。”在那“阶级斗争为纲”的年代，这几句话无疑是想说明：这本书是一个反面教材，是一个供批判的靶子。

李凌应了一句老话：“枪打出头鸟”。

这一次对李凌的批判是有组织的行动，其现象是批判文章集中，火力猛烈，组织者就是《人民音乐》杂志及其领导。在 1964 年 12 月号的《人民音乐》上，发表了陈婴（李业道）的文章：《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》，同时

① 中共中央党史研究室：《中国共产党党史·第二卷（1949—1978）》（下），北京：中共党史出版社，2011 年，第 726 页。

还刊登了北京电子管厂两位工人和北京有线电厂三位工人的批判文章。有组织安排许多工人来参加音乐问题的讨论，是这次批判、围剿活动的一个特点，这是贯彻当时“工人阶级领导一切”政策的具体表现。

此后《人民音乐》对李凌的批判文章可谓连篇累牍：1965年第1期《人民音乐》发表了张旗的《驳李凌同志关于音乐题材问题的错误理论》及中央乐团演员的两篇批判文章；1965年第2期《人民音乐》发表了李德伦的《李凌同志关于交响乐群众化的错误观点》及中央乐团歌唱家的一篇批判文章，还有“本刊记者”采写的《部队业余文艺战士评李凌同志的音乐思想》；1965年第3期《人民音乐》发表了李焕之的《反对音乐中的“唯情论”》，等等。这形成了对李凌的围攻之势。

这一次批判的内容，重点是批判李凌的“提倡轻音乐”、“反对‘二百方针’”、“唯情论”、“资产阶级的自由化”、“脱离社会主义”、“提倡欧洲资产阶级音乐”，等等。

在这些“排炮”式的批判文章中，陈婴所写的《李凌同志的音乐思想反映了什么问题》显然是一颗重磅炸弹，批判的火力最为凶猛。他在批判李凌的所谓“唯情论”时写道：“唯情论和马克思列宁主义和党的方针政策是针锋相对的。第一，它宣扬彻头彻尾的唯心主义，是和辩证唯物主义针锋相对的；第二，它宣扬人性论，是和阶级斗争的理论和现实针锋相对的；第三，如果依照歌唱者的主观经验可以解决声乐表演艺术的问题达到所谓的‘至境’、‘绝境’和‘最高境界’，那么，音乐工作者还需要改造什么思想？还需要深入什么工农兵生活？因此，唯情论和党的文艺政策是针锋相对的。”陈婴又写道：“唯情论的理论本身和它所要宣扬的东西是完全吻合的，是资产阶级意识形态的完整的统一体。提倡资产阶级自由化而宣传唯情论，从这里也可以看出李凌同志所理解的百花齐放是怎样的百花齐放，李凌同志要在他所解释的百花齐放政策中放什么东西。”在论述李凌的音乐观点时，陈婴说：“在创造和发展我国社会主义的民族的新音乐的过程中，一直存在着无产阶级思想和资产阶级思想的两条道路的斗争。特别是近几年来，这种斗争显得更加尖锐和复杂。资产阶级思想总是通过种种形式渗透到音乐领域的各个方面来，脱离工农兵、脱离社会主义和盲目崇拜西洋与轻视民族音乐的倾向，是十分严重地存在着。因此，李凌同志这种思想，决不是偶然的现象，而正是无产阶级和资产阶级的阶级斗争在音乐工作中的反映。”

陈婴是李业道的笔名。李凌和李业道都是老党员，也是音乐界的老战友，一起在中国音协工作过很长时间，不知道李业道为什么如此较真地将李凌推到阶级

敌人的那一边去。

陈婴的这篇批判文章，是高度符合当时的政治语境的，也是高度符合毛泽东对文艺问题的两个批示的，因此它在中国当代的音乐评论史上具有典型意义。

李焕之对李凌的批判也有点政治批判的味道了，如果说1956年李焕之对李凌的批评是一种正常的学术论争，那么，到了1965年，他的批判文章也增加了政治的火药味。李焕之写道："李凌同志所提倡的'唯情论'，正是有意无意地保护了尚在顽强地表现自己的资产阶级的思想和情调，并鼓励他们要'探幽索隐'地、更细致入微地、惟妙惟肖地表现出来，让他们的灵魂深处还是一个小资产阶级的王国。这和党、和毛主席对我们的教导是背道而驰的。"① 批判的调门提高好几度。这是在政治大潮裹胁下学者的转调，非常的无奈。经历过大潮的人才能体会到：只有随政治行情不断转调，才能自保。

李德伦对李凌的批评则相对温和，他是采用将自己摆进去的办法，在批评李凌的同时也检查自己的错误。他写道："现在，在检查我自己思想上的错误的同时，应该对李凌同志的错误思想进行严肃的批判。在我们思想上和工作中产生的这些错误，在许多方面是和李凌同志在交响乐问题上系统的错误观点相符合的。"② 在那炮火满天的政治批判硝烟中，李德伦的批判体现出了一种政治智慧。

值得注意的是：江青从1965年就开始批判李凌了。那年的1月14日，江青约见中央乐团的作曲家瞿希贤，在谈话中提到了对李凌的批评，江青说："李凌关于轻音乐的观点是错误的，但是不要把轻音乐全部否定，其中还有较好的。"③

这时的江青还没有大权独揽，她对李凌的批评还比较"客气"。但是这里却埋下了"文革"中江青对李凌的大打出手。

1965年对李凌的批判已经具有了无限上纲式的特点，一切都贯穿着阶级斗争的方法，已经具有"前文革"批判的显著特征。一位对革命赤胆忠心的音乐家，竟突然成了对抗党和社会主义的敌人，真让人不可思议。这次批判运动的结束也很奇特，李凌在2002年10月13日为我回忆此事时说道：

---

① 李焕之：《反对音乐中的"唯情论"：驳李凌同志的"情真意自深"的谬论》，《人民音乐》，1965年第3期，第38—40页。

② 李德伦：《李凌同志关于交响乐群众化问题的错误观点》，《人民音乐》，1965年第2期，第36—37页。

③ 1965年1月14日江青约见作曲家瞿希贤，后来瞿希贤将江青的谈话整理成《对于音乐工作的指示》。见1968年内部出版物《无限风光在险峰》，第265页。

> 1965年5月我从江苏句容参加“四清”回北京后，在东安市场偶然碰见周扬，他对我说：“你回来啦！我正在找你。我看了有关批评你的全部材料，没有什么大问题。你快点结合‘四清’写一篇思想体会的短文，二三百字就行，我让《人民日报》发表。”我写了几句违心检讨的话，寄给了周扬，没多久，果然登在《人民日报》上了，署名是“中央乐团党委书记李凌”。这说明李凌没有被打倒，从此就不再批判我了。

在那蛮不讲理的年代，大辩若讷。李凌无奈地写下了几句违心的检讨，经周扬同意后见诸报端。时任中宣部副部长的周扬的这一小动作，使这场对李凌的猛烈批判戛然而止。

三批判：霸权批判

1965年的政治批判之后，不久就进入了灾难性的“文革”时期。“文革”十年，是李凌遭到灭顶之灾的十年。他先是作为“走资派”被抓出来批斗，说他是中央乐团的“走资本主义道路的当权派”，是“反革命修正主义分子”，是“文艺黑线的头目”，是“破坏革命样板戏交响音乐《沙家浜》的罪魁祸首”……当时中央乐团每次演出交响音乐《沙家浜》之前，都要把李凌揪出来批斗一番。

1967年4月20日，“中央文革小组”的戚本禹到中央乐团发表讲话，他说：“中央乐团的斗批改问题，希望领导机构成立以后很好抓斗、批、改。我听了两方面（按：指中央乐团当时的“东方红”和“井冈山”两派）意见，两方面都没有抓斗、批、改，对李凌的斗争最近才感到问题，两方面都积极抓起来，但过去不是处理得很好，内战可打得不少。”他要求不同派别联合起来演出交响音乐《沙家浜》，并抓紧批判李凌。①

江青也加入了对李凌的政治攻击。1968年9月19日，周总理、陈伯达、康生、江青等人在观看了中央乐团演出的交响乐伴奏京剧样板戏《红灯记》后作了讲话。就在那次讲话中江青对李德伦说：“李德伦你要彻底揭发林默涵、夏衍、

---

① 见1967年4月20日《戚本禹在中央乐团讲话》，转引自香港中文大学编辑出版的《文化大革命文库》。

李凌”，江青还说：“李凌是要打倒的。”①

“文革”时期，中国绝对没有容忍真理存在的土壤。这类“霸权批判”都出自政治霸权中心。其批判的内容十分枯燥，态度极其霸道，方法蛮横无理。但是它们恃霸权政治为靠山，因而具有无比的权威性和杀伤力。他们的号令一出，全国共响应，被批判者立即被打入地狱。李凌就在江青和戚本禹之流的打压下，十年没有能够接触音乐，先是在北京接受大批判，后来又与中央乐团“黑帮队”一起发配到京郊小汤山接受劳动改造，李凌被彻底噤声，整整十年。

当一个人在想要依靠“霸权批判”打倒别人的时候，最好也应该想到：你自己也有可能会被打倒。

下面是两个有趣的故事：一个是在戚本禹发出要“斗争李凌”号召的 9 个月之后，他自己突然被宣布“隔离审查”，不久又被投进秦城监狱，最后被判处有期徒刑 18 年。在江青发出要“打倒李凌”的 8 年后，她自己也被送进了秦城监狱。1981 年被判处死刑，缓期 2 年执行，后又减为无期徒刑。

这种霸权批判是不能轻易玩弄的，因为结果大致就会像戚本禹等人那样。玩霸权批判的人，一般来说最后都会将自己玩进去，不经意间就成了政治角逐的牺牲品。在能踢能咬的小霸权的背后，原来还有更大的霸权存在。螳螂捕蝉，黄雀在后。

从批判者到被批判者

李凌 25 岁到延安参加革命，入延安鲁艺音乐系，随冼星海、吕骥等学习音乐，此后一直活跃在革命音乐战线。从 1940 年在《新音乐》上撰写音乐论文以来，他一直是批判别人的：40 年代他批判过陆华柏、陈洪、青主、萧友梅，50 年代还批评过贺绿汀。风水轮流转，后来竟轮到批判他自己头上了。

李凌是随着中国新音乐运动的兴起而登上音乐评论战线的，新音乐运动的理论从一开始就带着批判旧世界的姿态，打破腐烂的旧音乐，建设革命的新音乐，这是当时新音乐工作者的志向。在批判旧的资产阶级、封建阶级的理论斗争中建立中国无产阶级的新音乐理论，具有摧枯拉朽的气概。李凌正是无产阶级新音乐理论阵线中的一位斗士。

---

① 见 1968 年 9 月 19 日《总理、伯达、康生、江青等中央首长讲话》，转引自香港中文大学编辑出版的《文化大革命文库》。

1939年下半年，李凌从延安到重庆，1940年初就在重庆创办了《新音乐》月刊，他为《新音乐》月刊写了很多具有战斗性的音乐评论文章，在《新音乐》第三期发表的文章《略论新音乐》中，就不点名地批判了陈洪的《战时音乐》，批判了青主的《乐话》，也批判了“国粹派”（雅乐派）的理论。李凌说：“新音乐为要达到改革社会的使命，一定需要常以战斗的姿态出现，时时对旧的腐烂的社会作无情的抨击，以消灭它，而鼓励大众不断地向理想前进。”①

发表于《新音乐》二卷四期的《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》，是李凌专门批判陆华柏的一篇文章。李凌认为：“今天却还有人怀着不可思议的野心，恶意地曲解、攻击、压杀‘新音乐’，冀图使‘新音乐’陷入那荒谬、糊混、不可救药的没落的活动里。”②

李凌对以往的争论和批判后来曾有总结：他写道：“早年为了抗日、解放……写过不少论战式的东西，唇枪舌剑难免不伤害于人。建国后……转而谈艺术，也的确写过不少得罪人的文章，其中坏话，错话也不少，这也由于我观察事物、判断失误，或不周之故。曾受到多次批判。”③

正如马可在给李凌的诗中所写的：

鱼龙混战古沙场，
烟硝烈火皆文章。
将军余勇今安在，
百花丛里锄耘忙。

前两句是写李凌在40年代的评论文章充满了“烟硝烈火”，后两句写李凌解放之后的评论文章注重于“锄耘百花”。50年代以来，李凌将主要的精力放在音乐建设工作之上，热情洋溢地鼓励着乐坛的新人新作。他是共产党内音乐评论方面非常突出的一位。

50年代李凌偶尔还有批判别人的文章出现。最显著的就是他参与了写批判贺绿汀的文章。事情发生在50年代中期，1954年第三期《人民音乐》发表了贺绿汀的《论音乐的创作与批评》一文，对当时中国音乐创作和音乐评论中存在的

① 李凌：《略论新音乐》，载李凌：《音乐漫谈》，北京：音乐出版社，1964年，第4页。

② 李凌：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动：并答陆华柏先生》，载李凌：《音乐漫谈》，北京：音乐出版社，1964年，第9页。

③ 李凌：《秋蝉余音》，太原：北岳文艺出版社，1993年。

问题，贺绿汀提出了自己的大胆见解，提出了尖锐的批评意见。这些正确的意见与时论相违背，受到了音乐界领导有组织的围攻和批判。中国音协的领导组织了一次批判会，请李凌参加，会后又指定李凌写一篇批判文章。李凌后来回忆道："我当时以为这一定是经过上级领导的同意才举行的。我就写了，大意是'提倡学习艺术技巧是应该的，但应该明确的提出，要'红''专'结合，在'红'的指导下学习技术，不然就会陷入单纯技术观点。现在再看我写的这篇文章，有点羞羞答答，我自己也不太喜欢，后来就没有收入任何一本集子中。"① 在八九十年代，李凌对这篇错误的批判文章做了深刻的反省。他说："我深深感到当时轻率参加批判是很不应该，心中有愧。"

三十年河东，三十年河西。历史就这样圆圈式地循环往复。批判者成了被批判者。真理、错误曾与李凌如影相随。李凌在经历了多番的批判和被批判之后，他的思想得到了升华。提升了精神境界，历练了人生体验，晚年进入了新的人生境界。

正常批评和政治批判

我在前文中经常提到我国现当代音乐史中的"正常争论"和"不正常争论"，"不正常争论"主要是指当时的"政治批判"，它们之间的区别是非常明显的，大致的区别在于：

正常的学术论争，是将学术作为基础的；不正常的学术论争，是将政治作为靠山的。

正常的学术论争，是将对手看作学术诤友；不正常的学术论争，是将对手看作阶级敌人。

正常的学术论争，是指出对手的错误和不足；不正常的学术论争，是将对手置于死地。

正常的学术论争，语言上是和风细雨、以理服人的；不正常的学术论争，语言上是毒话连篇、无限上纲的。

正常的学术论争，是充满暖暖善意和尊重的论辩，目的是为了音乐艺术的发展；不正常的学术论争，是饱含冷冷敌意和仇恨的论争，目的是为了音乐之外的

① 李凌：《沉痛忆念贺绿汀同志》，载《音乐流花新集》，北京：中国文联出版社，2002年，第86页。

政治。

不正常的学术论争，一般都会形成政治批判，掌握政治威权话语的一方，往往以绝对正确、不容争辩，不给别人以说话的权利。

音乐的政治批判——这也是典型的中国特色，威权政治的产物。现今它的余风尚存，并已经产生新的变种。

李凌的音乐评论工作从上世纪的40年代开始，一直坚持到新世纪，凡六十年。健笔纵横五十年，因为中间有“文革”十年的空白，李凌被彻底剥夺了写作的权利。李凌批判过别人，也遭受过批判。经历了历史的几番轮回。出现了中国现当代音乐史上一个非常奇特的现象——凡是受到批判的文章，今天看来却基本上全是正确的；这些受到批判的文章，大多可以成为历史上音乐评论的范文。

君见否？贺绿汀的《论音乐的创作与批评》，在1955年遭到了全国性的围攻；汪立三等人的《论对星海同志一些交响乐作品的评价问题》，在1957年的“反右派斗争”中遭受到灭顶之灾；钱仁康的《黄自的生活、思想与创作》，在1958年的“拔白旗运动”中遭到了全面的批判。历史证明，这些论文均是中国当代音乐史上闪现着思想光彩的好文章。

凡好文章均挨批，这是什么世道呢？“一批就红，越批越红”，这简直成了鉴定当代优秀音乐论文的一个定则。

李凌受到多次批判的多篇论文，今天也都成了优秀的音乐评论范文。李凌就是一位给我们留下了许多音乐评论范文的音乐评论家。

2013年6月24日初稿，8月4日改定。

（原载《星海音乐学院学报》2014年第1期）

在发展中保护　在创新中传承

——惠东渔歌的历史与现状及其相关思考

柏林林　黄　虹　李　方

惠东渔歌是省级和国家级非物质文化遗产代表作之一，也是岭南音乐乃至中国音乐文化研究的一个重要组成部分。这一歌种历经千年兴衰，至今，仍以其独特的艺术魅力，为许多歌者、听者所迷恋，为许多作曲家、理论家所钟情。我们也因此而成立了课题组，研究如何把惠东渔歌引进课堂，并针对本课题的特点，运用了表演、创作和理论三结合的教学科研模式，希望为宏扬这一民间音乐文化尽一份力。而在眼下强大的全球化趋势中，怎样才能更好地保护与传承这份珍贵的遗产，是我们需要深思的问题。

一、沉浮——惠东渔歌的历史流变

惠东县地处广东省东南部，东与海丰县接壤，西靠惠州，北与紫金县相连，毗邻香港。有山区、丘陵和较长的海岸线。现今全县总人口 73 万人，其中渔民有 2 万多人，主要居住在平海镇新渔村，巽寮管委会新渔村、稔山镇范港村和吉隆镇新渔村。据《惠东县志》的记载，惠东沿海渔民的先祖即“疍民”，又称“后船疍民”，是我国南方“百越族”的组成部分。主要从福建、潮州一带通过买卖或逃亡迁入惠东县，其中包括一些获罪被流放的朝廷“犯官”。最早迁入时间为宋朝，迁入人数较多的则是明朝和清朝。

惠东渔歌是粤东的浅海渔歌，俗称“后船歌”，大多用潮语唱。解放前，疍民社会地位低下，他们长期在海上漂泊，被严禁上岸居住，“出海三分命，上岸低头行”，生产方式单一，生活贫困、枯燥，不谙文字，不记岁年，他们面对大海、蓝天、沙滩，唯有以歌代言、以歌自娱、以歌解忧。“无歌无调憋死人哎，花旦一红无两红……”这是惠东渔歌的第二代传人苏缎回答记者采访关于渔歌来由的问题时所唱。

的确，代代相传的渔歌成为了疍民生活中不可缺少的部分。清代屈大均在其所著《广东新语》中写道：“疍民亦喜唱歌，婚夕两舟相合，男歌胜则牵女过舟也。”其实，疍民不仅婚嫁、节庆唱渔歌，丧葬、祭祀也唱渔歌；不论在海上捕鱼还是在岸上织网，皆唱渔歌。几年前有记者采访稔山镇范和村70多岁的渔歌第三代传人苏妹，这位在海上度过了30多年，上世纪60年代才告别渔船上岸生活的老渔民说道，小时候，她与父母等亲人长年生活在海上，平时除了捕鱼、休息，其它时间都基本在唱渔歌，高兴时唱，空虚时也唱；见面问候时唱，坐下来倾谈时也唱。在祭祀、节庆、婚丧等场合，更是少不了唱渔歌。苏妹说，过去的生活那么苦，是渔歌给了她生活的信心和勇气。

解放后，由于渔民上岸居住，相当一部分渔民后代弃渔从工，或是从事其它非渔业工作。劳动生活环境改变了，娱乐活动也日益多样化，唱渔歌的人便逐渐少了。“文革”期间，惠东渔歌和许多其它传统民歌一样，遭到近乎毁灭性的打击，被列为伤风败俗之音而被禁止传唱。改革开放以后，工业化、城市化的进程加快，人口流动性增大，各种时尚流行的音乐随着电影、电视、演出以及音像制品等涌入沿海渔民的生活，又使传统渔歌被边缘化。如今青年人大都不唱渔歌，到2006年统计时，作为第一代传承人的老年渔歌手已相继逝去，第二代、第三代的传承人也仅余10位。

不过，虽说传承濒危、歌手很少，但惠东渔歌还是顽强地生存着。在港口镇、巽寮滨海旅游度假区、稔山镇、平海镇和盐洲镇等部分沿海地区，民间一直保留着唱渔歌的习俗，在婚嫁、亲人团聚、生日庆宴等场合，人们还会请来渔歌手。只是以前仅唱古老的歌调，现在会在老调子上加一些新词新曲。

近年，惠东县县委和县政府大力推动惠东渔歌的保护和发展，努力通过非物质文化遗产项目的申报，重振这一处于濒危状态的歌种，使其成为当地特色文化品牌。惠东渔歌2006年入选广东省第一批非物质文化遗产代表作名录，2008年入选国家级第二批非物质文化遗产代表作名录。随之，惠东渔歌进入了又一个兴盛期。

二、足迹——惠东渔歌的现代表演、创作与研究

从解放后到现在，由于社会生活的变迁，有关惠东渔歌的表演、创作与研究时断时续，但人们从来没有完全停止对它的关注。

1956年，全国民间文艺调演在北京举行，惠东港口镇的渔歌手苏墨水、苏

带心演唱了传统惠东渔歌，得到普遍的好评，和来自全国各地的民歌手一起，受到周恩来总理等中央领导的接见。“原生态”的惠东渔歌很快就在国内引起关注，专业作曲家如获至宝，将它视为创作的源泉和素材。

1964 年，中央歌剧舞剧院歌剧团上演了五场歌剧《南海长城》，八一电影制片厂也开始拍摄同名电影（直到 1976 年才拍完上映），其故事就是以惠东“港口英雄民兵连”的事迹为蓝本编写而成的，音乐创作素材主要就是惠东渔歌和汕尾渔歌，电影外景也是在惠东、汕尾一带海边，不少演员还在港口镇体验生活达两个多月。从 70 年代开始，广东作曲家施明新、杨庶正、徐东蔚等也以渔歌为素材，创作了《娶新娘》《织网》《海上渔歌》《渔家四季尽春光》等歌曲，受到群众的喜爱和音乐界的好评。惠东当地的王广德、陈志祥、苏方泰、钟永宏等人也改编、创作了许多新渔歌，对惠东渔歌的传承和发展起到了积极作用。

随着申遗的成功，传统的和新创编的惠东渔歌先后在上海世博会、深圳文博会、第 13 届省运会、第 16 届亚运会（广州）等活动中展现了它的艺术魅力，并在全国首届渔歌（号子）邀请赛（2006）、舟山群岛·中国泛太平洋渔歌邀请赛（2007）、广东省首届水上民歌大赛（2008）、广东省第十届“百歌颂中华”群众歌会（2011）等赛事中频频获奖。

几十年来，除了作曲家、演员之外，也有不少音乐理论研究者先后来到惠东、汕尾一带，了解渔歌的历史与现状、采访渔歌手、采集渔歌资料，其中就有广东民族音乐研究所的费师逊等人的足迹。而特别要提到的是叶林①，这位惠阳籍的资深音乐工作者，上个世纪 70 年代就曾回到家乡对惠东渔歌进行田野调查，2006 年，他又应邀参加了拯救濒临断代的惠州渔歌以及有关的申遗工作。年过八旬的叶林和当地陈志详等人走访、拍摄了 20 多位惠东渔歌手，为每个渔歌手建立了档案。他又着手对渔歌进行归类和梳理，还选了流传较广、较具典型性的六首渔歌整理成简谱，配上了普通话与福佬话两种歌词版本，拿到学校去试教。他高兴地对记者说道：“结果反映都不错，学生很快就喜欢唱了，这说明我们的工作是可行的，经过整理的渔歌是可以传承下去的，这让我很感动，也

① 叶林，籍贯广东惠阳，1922 年生于广州，1938 年加入广州锋社救亡剧团，1943 年考入国立福建音乐专科学校，1948 毕业后进入新四军文工团，1953 年到国家文化部艺术局工作。曾任艺术局音乐舞蹈处处长、专员、艺术委员会委员、中国舞协编导学会顾问、中国音协音乐教育委员会委员等。1993 年起任文化部国家级文华奖一、二、三届评奖委员会委员。主要著作有《歌咏教唱与指挥》《歌咏团的组织与训练》《音乐审美欣赏》《广东音乐论析》等。

很受鼓舞。"① 叶老对惠东渔歌的深厚感情令人动容，他到港口新村拍摄电视专题片时，和老朋友、渔歌手苏方泰一见面，两人就迫不及待地合唱起一首妹仔调："滔滔南海，舞浪花。万里海疆，映彩霞。我爱我的海湾啰咧，海湾就是我的家……" 那容光焕发的神情，仿佛又回到了30年前。②

三、掠影——惠东渔歌的"新生态"

这几年我们课题组曾多次到惠东沿海乡镇进行田野考察活动，倾听渔歌传承人的演唱，为之摄录音像，又对渔歌手以及当地有关部门的领导做了访谈。在这一过程中，我们首先感受到的是惠东人尤其是老一辈对渔歌的热爱，以及他们为惠东渔歌的保护与传承所做的贡献。

我们每到一处，只要一听说是来听渔歌的，就会有好些60岁左右的女渔歌手高兴地前来演唱。在改革开放后，她们和家里人有仍从事渔业的，也有转行经商、开店的，甚至有移居香港刚刚回乡探亲的，从衣着、举止上基本已不是昔日的渔民模样，但她们爱唱渔歌的习惯未改，唱什么曲目、谁领唱一拍即合，配合还是那么默契，歌声依然悠扬、响亮。

像艺术家那样留着长头发的苏方泰给我们留下了深刻印象。以往，渔歌一般是女人唱的，但这位平海镇的渔民在12岁还是个男孩子时，就开始就收集、写作渔歌，直到如今60多岁，他依然对渔歌很痴迷。他说自己是"拉网唱，摆渡唱，摇橹唱，筛网唱，哪天没事了，坐着晒太阳，就对歌斗歌。村里有人结婚，拉起二胡就想唱"。2009年夏季的一天，我们来到港口新村的村委会办公室，看到除了满墙的各式奖状锦旗之外，还有引人瞩目的各种民间乐器。旋即来了七、八个女渔歌手唱渔歌，她们推举了年纪较大的苏德妹担任领唱，她是第二代的惠东渔歌传承人。苏德妹淡定地坐下，开唱，苏方泰和几个中老年汉子就操起乐器伴奏。唱的和奏的都是那么熟练、投入，那种自然和谐的合作，让人感觉他们不是在表演，这就是他们生活的一部分。

巽寮新渔村的李却妹也是一个热爱渔歌的典型。2012年春我们一众师生在渔村采风，这天六十出头的李却妹热情地带着几个姐妹，还有几个她们孙子辈的

① 赖金朗、陈杰忠、黄雄辉：《渔歌是十分珍贵的本土文化》，《惠州日报》，2006-04-21（4）。

② 同上。

孩子，来教我们唱渔歌。十几个学生分成三组，学唱、记谱、采访，大家热情都很高，一个多小时之后，大家慢慢都聚到李却妹周围，她侃侃而谈，又时不时唱上几句，很显然是一个灵魂人物。她不识字，但嗓音清脆明亮，在音乐方面颇有天分，能一口气唱出几十首原生态渔歌。正如我们所看到的，李却妹还热衷于教孩子们唱渔歌，她长期在家免费收徒，她带过的最早那批徒弟，有的已经上大学，有的已嫁作人妇。其实，李却妹是有 30 名队员的巽寮渔歌演唱队队长，队里不少人都像年近六旬的苏细兰那样，是被李却妹相中进了演唱队的。“我只要看到村里会唱渔歌的，就去‘拉’他们进演唱队。大家平时比较忙，多数是有演出或者录音任务，我们才集合排练。”李却妹家开了一间特产店，每天都有不少游客到店里买特产。听说她渔歌唱得好，常有人请她来一首，每当这时，李却妹都大大方方地为大家献唱。她说自己喜欢唱渔歌，很乐意为渔歌传承尽一分力。

稔山镇长排村农民的儿子、曾担任惠东文化局领导工作的陈志祥，也是从小就喜欢音乐，喜欢渔歌。上世纪 60 年代，他结识了渔民的后代李碧兰，“渔家姑娘爱唱渔歌，她那甜美清亮的歌声，深深地烙在我的心上。自此，我们常常一起唱渔歌，在唱渔歌中相识、相知到相爱。”与李碧兰喜结良缘之后，陈志祥便经常向岳父岳母和妻子学唱渔歌。从开始时发音不够准，到后来成为惠东渔歌的第三代传人。他现在是广东省音乐家协会会员、惠州市文艺创作室惠东渔歌工作室主任。

还有一说到渔歌就两眼发亮的李福泰，他作为渔歌手不仅多次在比赛中获奖，2007 年还和几个女的渔歌手一起应邀赴京，参加了中央电视台音乐频道《民歌·版图》节目的录制。虽然早几年他已从工作岗位上退休，但至今仍活跃在舞台上，而且近一年多来，他多次自己驾车到大学城，教我们学院民族声乐系的学生唱渔歌！

四、思绪——惠东渔歌的保护与传承

的确，现在有像叶林那样的音乐工作者，致力于对惠东渔歌的保护，更有像李却妹这样的渔歌手，视传承渔歌为自己生活的一部分，惠东渔歌在各个舞台上亮相、在各种赛事中获奖，但我们还是不得不承认，传统的惠东渔歌正在离我们远去。要直面这一现实，才能对惠东渔歌的保护与传承进行清醒的思考。

任何民间歌曲，都是人们在生活中用以抒发情感、表达心声的，它是特定历

史、社会、地域环境和特定人群生活及思想方式的一种艺术化反映。所以，当环境和生活发生变化时，人们要传达的情感、心声不同了，所唱的歌曲也就随之改变。这是一种必然而正常的现象。

我们采访李却妹等歌手时，她们除了渔歌，也曾一脸兴奋地谈到文革期间参加宣传队，到处去演出的情景，还应我们之邀唱起了当时的“革命”歌曲。这也是她们曾经历过的生活，曾唱过、喜欢过的歌。

在巽寮新渔村，两个渔家后代的中学生被安排来教我们的大学生唱渔歌，开始，对于一首首表现渔民爱情、劳动生活和祈求平安、发财的渔歌，双方都如念书般唱着，但当唱到一首《斗歌》中“你知乜（哪）个弯球球”（用潮语唱最后三个字听起来就是“玩QQ”）这句时，几个人却相视而绽放出会心的笑容，接下去这三个字的再次重复更使她们忍不住笑出了声。

可见，人们最感兴趣的是存在于自己生活中的事物，对于今天连文革都已经无法想象的青年一代来说，传统渔歌无疑更是古老、遥远的。在他们的生活中，电视、电脑、手机、QQ取代了大海、渔船、捕捞、晒网，同样，各种通俗歌曲、卡拉OK则取代了渔歌。

换一个角度看，唱歌、创作歌曲也是人的艺术才能的一种表现。人类具有创造的本能和热情，往往通过展示自己的各种才能以达到自我肯定、自我欣赏的满足。惠东渔歌也不例外，过去的渔歌手在唱祖辈传下来的老调时，常常即兴加入一些新词，新词的加入就可能导致曲调的变化。而一字多音的“咏叹”，则更是具个性化的创造。随着社会的进步，人们更注重个人创造能力的展现。苏方泰曾边唱边向我们讲解《南海长城》中的歌曲如何从渔歌中吸取素材，表现出来的专业水准令人惊讶。陈志祥则给我们看一大叠谱子，是几十首他自己创作的音乐作品，其中大多取材于惠东渔歌。他们让人难以置信地兼多种身份于一身，既是私营饭店老板、公务员，也是渔歌手、作曲家，还是惠东渔歌传承与保护工作的领导和骨干分子。而其中最令他们骄傲、自豪的是音乐家的身份；最能激发他们热情的，是谈论有关的音乐创作。看来，老的传统固然要继承，新的创造却是更迷人的。

无论是因为历史变迁，还是由于个人创造、表现的推动，惠东渔歌都和其它民歌一样，必然地总是处于变化的过程中。因此，对于这一非物质文化遗产的保护与传承，要“两条腿走路”。一是标本式的“固态”保护与传承，即充分利用先进的科学技术手段，对现有传承人的歌唱，抓紧进行录音、录像、记谱等资料采集的工作，为他们建立档案。同时，对采集到的资料开展进一步的梳理归类和

分析研究工作，包括音乐学理论、作曲理论和民间歌唱方法等方面的研究。这些工作已在进行，但仍有待加强，特别是需要年轻一代的新生力量加入。二是开放式的“活态”保护与传承，如叶林把渔歌修饰润色后引进中小学课堂，并提出要配上普通话与福佬话两种歌词版本；苏方泰、陈志祥以及许多专业作曲家热衷于运用渔歌素材创作新的音乐，这些都属于一种活态传承，活态传承受当下音乐风格及审美趣味的影响，多带有变化和创新。这方面我们也做了一些尝试，将惠东渔歌转化为音乐学院的教学资源，同时使我们的专业声乐、作曲及理论教学在本土化、地方特色化方面得以丰富和促进。如在民族声乐教学中引进惠东渔歌，让学生拜渔歌手为老师，学习演唱传统渔歌和新创编的渔歌作品。力求在唱法上兼收并蓄，在风格、表现上把握到位，在表演个性上有所创新。又如在作曲教学中也以惠东渔歌为素材开展创作活动，师生们写出了一批兼有民间渔歌风味和当今时代特征的新作品。而音乐学系的学生在田野调查之后，也对惠东渔歌已有的一些分类提出了自己的不同观点。

历史告诉我们，从 19 世纪欧洲各国的民族乐派，到 20 世纪的巴托克、科达伊等，都是以本国的民间音乐为素材，运用当时更具科学性、系统性的作曲、表演技法，再融入每个音乐家独一无二的个性，创造出一首首脍炙人口的世界名曲。毋庸置疑，是卡马林斯卡亚、马祖卡、波洛涅兹、波尔卡……成就了格林卡、肖邦、斯美塔那……，但试想，若没有如此杰出的音乐家，那些民间歌曲、舞曲也许至今仍散落在乡间、山野，不为众人所知。“原生态”的民间音乐好比未经打磨、雕琢的珍珠、玉石，而有着深厚历史底蕴，以艺术性、科学性见长的歌唱、作曲和理论研究方法，则能提升民间音乐的当代价值，将其转化为表现新时代风貌的载体。这也是我们作为音乐人的天职和使命。

结　语

流水不腐，户枢不蠹。传统就像一条河流，奔腾不息是它生命力的表现，而断流、静止则意味着生命的结束。对于惠东渔歌这一省级、国家级非物质文化遗产，要改变它濒临灭绝的命运，就要顺应历史规律，努力使其在传承、发展中受到保护，在变化、创新中得以传承。

（原载《星海音乐学院学报》2014 年第 1 期）

后　　记

2014 年是《星海音乐学院学报》创刊 35 周年，学报编辑部借此东风，拟出版《岭南音乐研究文萃》（以下简称《文萃》），这一想法的提出得到了院领导的大力支持，学院党委迅速批复了编辑部提交的报告。之后，我们即着手对《学报》35 年来刊发的 400 余篇岭南音乐研究文章进行初步筛选，从六个方面选出 150 余篇文章。

受时代条件所限，2000 年以前学报刊发的文章均无电子版，我们首先对这些文章作了识别与校对工作，之后又进行了第二次筛选。需要说明的是，我们主要依据以下一些原则遴选文章：

1. 入选文章不局限于本院教师，尽可能拓宽选择面，但每位作者入选的文章数量一般不超过两篇；

2. 强调文章的学术性与原创性，篇幅较短、介绍性的文章一般不收入；

3. 受书稿篇幅所限，连载文章或者乐谱过多的文章，一般不作全篇收入。

根据当初预定的篇幅，我们最终确定了入选文章为 84 篇，字数约 70 万。

在编辑过程中，对文章的内容，我们基本上不予变动，尽可能保留历史原貌，仅对少量明显的错误作出修改；在形式上，为了阅读方便，全书将注释与参考文献统一作脚注处理。

在书籍的准备过程中，学院领导给予全程关心与帮助，他们不仅全力支持书籍出版，而且即时为出版过程中遇到的问题排忧解难。在此，也向他们表示衷心感谢！需要指出的是，《文萃》作为“岭南音乐文化丛书系列”的一种，还得到了“中央财政支持地方高校发展专项资金支持项目”的经费资助。

我们还要感谢那些为《星海音乐学院学报》默默无闻工作的几代编辑部前辈同仁，《文萃》的出版，不仅展现了星海音乐学院在岭南音乐研究方面的薪火相传，同时，也体现出编辑人对岭南音乐研究的学术守望。

为了做好这项工作，编辑部人员投入大量的时间与精力，但受制于人员的不足（编辑部现仅有两名工作人员），部分研究生与音乐学系本科生亦承担了很多工作。研究生柏恒亮、张倩、方从戎、王帅、韩宇，音乐学系本科生梁倩荧、区敏静、刘嘉欣、梁业涛、张尚全、钟秋萍、袁晓倩、黄凤仪等同学分别参与了相关工作（如文字识别、编校等），感谢他们为此书付出的辛苦劳动。

编者

2014 年 12 月于广州

[General Information]
书名=a
SS号=13966996